STUDIO
EDITURA EM

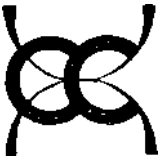
Colecţia Gépiidre

Coperta colecţiei :
SERGIU DINCULESCU

LAZĂR CASSVAN

O LUME DE CELULOID

SECVENŢE MNTRUN FILM IMAGİNAR INSPIRAT DE AMINTIRI REALE



Colecţia Clepsidra

gpiTURfi gmmgşcu

Bucureşti 1979

SECVENŢA GENERICULUI

♦ Imagini de atmosferă din Bucureştiul anilor ‘30—’40
• Păcăleli de 1 aprilie şi alt fel de păcăleli • Anii întunecaţi
• Cum se putea vinde pe piaţa cinematografică pielea ursului din pădure • Răsfoind revista „Cinema” din 1932 • Ce au văzut spectatorii pe ecrane în stagiunea 1937-1933 • Evenimentele cinematografice ale anului 1939 *9* „Fie-vă milă de bieţii patroni"

Un generic de film obişnuit este, după cum prea bine se ştie, o înşiruire de nume şi funcţiuni menită să informeze pe spectator cine sînt aceia care îi vor stîrni sensibilitatea, făcîndu-l să vibreze de satisfacţie sau, dimpotrivă, vor împinge dincolo de limite puterea lui de stăpînire, determinîndu-l să rostească în gînd necuviinţe.

în proporţie de 99%, după cum iarăşi prea bine se ştie, genericul este tern, banal, plicticos şi lasă uneori impresia că nici nu aspiră la mai mult decît să aţîţe

nerăbdarea spectatorului din stal, care abia aş- **5**

teaptă să pătrundă în sfîrşit în miezul povestirii propriu-zise.

Obiectivitatea obligă, pe de altă parte, să se recunoască faptul indubitabil că, în procentul firav de 1% rămas, se poate descoperi totuşi cîteodată un generic şocant prin originalitate, sclipitor prin fantezie, cu valenţe intrinseci de mică bijuterie de artă. Să ne gîndim doar la două asemenea generice, cel al filmului *După vulpi,* cu Peter Sellers în rolul principal, sau la cel al producţiei lui Ken Annakin, *Acei oameni minunaţi şi maşinile lor zburătoare.* Se poate afirma cu cugetul împăcat că amîndouă prezentările menţionate depăşeau ca valoare actul artistic în sine...

> ...Ceea ce – ar fi de nădăjduit – nu se va întîm- pla cu genericul de faţă care, spre deosebire de cel tradiţional, nu cuprinde nume şi atribuţii, ci imagini şi, în fond, nu reprezintă decît un pretext pentru ordonarea unor amintiri.
>
> Imaginea principală, fundalul : Sărindarul, străduţa devenită, în pofida proporţiilor ei reduse, istorică prin privilegiul pe care l-a avut de a fi constituit decenii de-a rîndul cartierul presei de odinioară. Acolo, în două cămăruţe mansardate ale clădirii pompos etichetate *palatul* „Adevărul“ şi „Dimineaţa“, îşi avea sediul, la un moment dat, în perioada dintre cele două războaie mondiale, redacţia revistei „Cinema“, publicaţie născută din dragostea pentru cinematograf a unui visător incurabil...

Apoi, peste imaginea generală, s-au suprapus alţe imagini, zeci, sute, mii care au încărcat în decursul

anilor străduţa cu amintiri, unele vesele, altele mai puţin.

Memoria celor ce au bătut zi de zi caldarîmul îngustei porţiuni de teren al actualei străzi Constantin Miile a înregistrat unele din acele imagini devenite oglinzi retrovizoare în timp, salturi în trecut...

♦

Sîntem, prin urmare, în Bucureştiul anilor ’30—’40, în epoca de supremă înflorire a cinematografului, îndeosebi a celui american şi a celui francez, în Bucureştiul unei intense şi efervescente vieţi spirituale.

Pe plan strict cinematografic, fauna oamenilor de „branşă“ oferea aspecte foarte variate şi interesante. Mirajul unei îmbogăţiri rapide, peste noapte, prin lansarea pe piaţă a unor „bombe“, adică a unor filme de succes importate din străinătate în schimbul unor sume modeste, îi determinase pe mulţi să-şi schimbe meseriile sau să-şi adauge la cea de bază una nouă, care suna foarte frumos : „cinematografist“. Astfel, un antreprenor constructor devenise reprezentantul unor studiouri europene, un negustor de articole de fierărie se transformase peste noapte în importator de filme, un tipograf luase în antrepriză mai multe cinematografe etc., etc.

Faptul că, în loc de „Paramount prezintă“ sau „Pathe-Natan prezintă“, apărea uneori pe ecran – să zicem – „Ion lonescu prezintă“ n-avea nimic re- proşabil în sine, mai cu seamă dacă posedai simţul umorului...

Atîta timp cit lucrurile se desfăşurau pe un făgaş normal, cu respectarea prevederilor legale, nimeni nu putea ridica obiecţii împotriva celor ce pare-se voiau să-şi canalizeze energiile spre mai multe domenii de activitate.

Din păcate însă, unii preferau drumurile ocolite ale necinstei spre a dobîndi o înavuţire rapidă.

Erau aşa-numiţii oameni cu idei, descurcăreţii, specie a cărei apariţie pe pămînt datează din vremuri imemoriale şi a cărei dată de dispariţie se pierde în negura viitorului imprevizibil.

Povestea unui astfel de „descurcăreţ“ a început cam în felul următor : omul voia să devină cinematografist importator de filme, dar nu avea nici relaţiile trebuincioase, nici capitalul necesar pentru achiziţionarea licenţelor care dădeau dreptul de exploatare a unor filme. Atunci, a aşezat căruţa înaintea boilor şi s-a apucat de treabă. A ales un nume de firmă, o emblemă, a înregistrat-o la tribunal, apoi şi-a comandat o firmă frumoasă cu emblema respectivă pe care a agăţat-o la uşa unei garsoniere închiriate special pentru sediu în plin centrul Capitalei. Firma sclipea, cartierul făcea impresie... Exact ceea ce îi trebuia personajului nostru. După aceea, şi-a comandat la o tipografie nişte hîrtii de scrisori cu antet şi a început să scrie unor reprezentanţe cinematografice din Europa, cărora li se aducea la cunoştinţă că întreprinderea nou creată este dispusă să contracteze o serie 8 de filme şi, în acest scop, solicită oferte însoţite de

materialul publicitar necesar : litouri, prospecte, fotografii. Procedeul era dealtfel uzual : toate firmele producătoare sau exportatoare de filme care ofertau îşi însoţeau propunerile cu argumentele foarte convingătoare reprezentate de diverse tipărituri de reclamă şi imagini pentru care nu solicitau nici un fel de plată.

Cum era şi de aşteptat, ofertele au început să curgă. Astfel încît, pe măsură ce se înmulţeau afişele şi fotografiile, sediul cu pereţii împînziţi de afişe îşi pierdea din ce în ce mai mult identitatea de garsonieră, devenind treptat-treptat un adevărat... lăcaş al artei cinematografice.

Ajuns aci, proprietarul firmei putea trece la faza următoare, cea decisivă, a tratativelor cu patronii de săli, cărora, arătîndu-li-se afişele şi fotografiile publicitare, urma, în fond, să li se vîndă pielea ursului din pădure întrucît licenţa nu era cumpărată încă. Aci, trebuie deschisă o paranteză pentru lămuriri ; în comerţul cinematografic existau două moduri de contractare a filmelor cu sălile de premieră : unul prin care deţinătorul dreptului de exploatare a filmului primea o cotă procentuală din încasări, iar prin celălalt i se garanta de către proprietarul sălii o sumă fixă.

Firește că această a doua variantă era formula cea mai convenabilă personajului povestirii noastre. Cu banii obţinuţi drept avans de la proprietarul cine- **9**

matografului care urma să prezinte filmul în premieră, putea să achiziţioneze licenţa filmului cu drept de exploatare pe întreg teritoriul ţării. Aşa s-a şi în- tîmplat. Şi cum, din fericire pentru toată lumea, filmul a repurtat succes de public, breasla cinematogra- fiştilor a trebuit să primească în sînul ei un nou membru, e drept încă debutant, dar cît de promiţător !...

Existenţa unor asemenea ridicole personaje de comedie grotescă din tagma lui Dinu Păturică nu constituia totuşi, din fericire, un simptom îngrijorător, dată fiind raritatea speciei.

♦

...Pe aceeaşi ulicioară a Sărindarului, retina a înregistrat o imagine gorkiană şi, deşi au trecut mai bine de patru decenii de atunci, refuză cu încăpăţînare să **se** desprindă... Poate fiindcă retina adolescentului de atunci văzuse pentru prima oară un spectacol atît de impresionant, de cumplit în tristeţea lui şi ale cărui semnificaţii aveau să-şi dezvăluie sensurile mult timp după aceea. Sau, poate, de vină era vîrsta privitorului.

Iată imaginea, într-o descriere palidă faţă de forţa sentimentului încercat „pe viu“ :

Faţă-n faţă cu intrarea principală a ziarelor „Adevărul“ şi „Dimineaţa“ se afla o odaie mare, complet nemobilată, în care era instalat „cartierul general“ **10** al unui aşă-zis organ de distribuire fulger a presei.

Revistele – printre care şi „Cinema“ – dar mai cu seamă ediţiile de dimineaţă, de prînz şi de seară, ca şi ediţiile „speciale“ ale ziarelor trebuiau să împîn- zească, într-un prim tiraj, îndată după ieşirea din rotative, cînd cerneala nu era încă uscată, chioşcurile din centrul Capitalei. Acest tiraj constituia un fel de semnal al apariţiei, la o anumită oră fixă, bine cunoscută cititorilor, cărora li se adresa astfel un gest de curtoazie şi respect.

Operaţia de distribuire a primului tiraj era încredinţată unui vechi şi binecunoscut distribuitor de ziare care avea în subordine cîteva zeci de prichindei cu faţa măslinie, nedepăşind vîrsta de zece ani, prin al căror efort primele foi ajungeau calde în mîinile cititorilor.

Cînd, în primele ceasuri ale dimineţii, se dădeau în lături uşile „oficiului de difuzare“ în care micuţii distribuitori dormeau probabil claie peste grămadă în timpul nopţii, văzduhul se umplea de larma vocilor lor stridente care zbierau din răsputeri „Speciala“, „Speciala“, iar strada era invadată pur şi simplu de năvălitorii în zdrenţe şi cu picioarele goale...

Tristul spectacol se repeta de trei ori pe zi, dimineaţa, la prînz şi seara, şi poate că dacă nu ar fi fost implicaţi copii atît de mici şi cu o înfăţişare atît de jalnică, sensurile ascunse ale imaginii nu s-ar fi dezvăluit atît de evident.

Cu toate acestea, spectacolul devenise banal, iar omul de pe stradă nu-i mai acorda nici o importanţă, trecînd indiferent pe lingă el.

...Cum tot indiferent, aproape apatic, devenise cititorul ziarelor la festele, unele dintre ele ingenioase, ce i se jucau de 1 aprilie.

De pildă, intr-un an, s-a anunţat pe prima pagină a unui mare cotidian că un avion a suferit o pană de motor şi a fost silit să aterizeze – nu, nu puteţi ghici ! – tocmai pe terasa Cercului Militar. Spre a fi cit mai convingător, reporterul îşi însoţise relatarea de o fotografie – fireşte, un trucaj – înfăţişînd avionul beteag odihnindu-se pe terasa din plin centrul Capitalei. Evident, cum se întîmplă în asemenea situaţii, au existat şi unii naivi care au înghiţit pastila şi au dat năvală să vadă cu ochii lor avionul suferind...

O păcăleală – de data aceasta neintenţionată – apasă şi conştiinţa naratorului încă din perioada în care răspundea, în calitate de redactor-şef al revistei „Cinema“ nu numai de conţinut, ci şi de felul în care acesta era prezentat grafie. Cum am mai spus, revista se tipărea la un sistem denumit tiefdruck sau tipar adine, în care imaginile sînt transpuse mai întîi pe nişte filme de celuloid, iar textele pe folii de celo- **12** fan, ambele montîndu-se apoi pe un geam transpa-

rent şi, mai departe, transpunîndu-se pe un cilindru de cupru. întrucît atît textele, cît şi imaginile se montau pe sticlă *invers,* operaţia de control a montajului **era** destul de anevoioasă neexistînd pe atunci – **ca** astăzi – aşa-numitele ozalide de control, în care imaginea şi textele apar normal, adică aşa cum urmează să fie publicate în revistă şi în general **îţi** oferă posibilitatea de a sesiza orice greşeală, fie de plasament, fie de text.

Pe scurt, una din pagini – plină de text ,.bătut“, cum se spune în limbaj tipografic – era montată de-a-ndoaselea, adică trebuia, ca s-o poţi citi, să întorci revista cu capul în jos. Mă rog, operaţie nu tocmai complicată, dar aici era vorba de cu totul altceva: de impresia penibilă făcută cititorului neobişnuit cu astfel de neglijenţe şi de... reacţia autorului, care nu era altul decît prestigiosul nostru cronicar D. I. Su- chianu, iar pagina încriminată, multsavurata **sa** cronică a filmelor. Întrucît tirajul era în curs şi reparaţia ar fi necesitat retipărirea întregii reviste, operaţie pentru care dealtfel nu mai dispuneam de timpul necesar, fără a mai vorbi de pagubele imense implicate, conducerea a luat o hotărîre eroică : „fie ce-o fi, îi dăm drumul aşa pe piaţă“.

Luîndu-se această hotărîre, s-a avut în vedere în primul rînd respectul – mă rog, cît mai rămăsese ! – datorat cititorului, care se va prezenta în ziua stabilită la chioşcul de ziare şi va trebui să găsească negreşit revista. Despre o eventuală micşorare a vânzării în cazul în care unii cititori ar fi refuzat să **13**

cumpere revista din cauza greşelii nu putea fi vorba, întrucît... „marfa“ se vindea sigilată... Într-adevăr, constatîndu-se că unii debitanţi incorecţi închiriau revista de mai multe ori contra unei sume sub preţul de vînzare, toate publicaţiile luaseră la un moment dat hotărîrea de a capsa nu numai cotorul, ci şi marginea exterioară, ca o măsură de siguranţă (desigur, aproximativă).

În ceea ce priveşte cititorii, atitudinea lor a fost mai mult decît înţelegătoare, neprimindu-se nici o singură scrisoare de reproş. Cit despre autor, se poate presupune că nu a fost prea tare supărat, fiindcă a continuat să ne trimită manuscrisele cu aceeaşi regularitate şi în aceleaşi condiţii impecabile de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat. Ştia probabil, ca şi noi, că cititorii săi devotaţi abia aşteptau să-i citească cronica, fie ea şi anapoda paginată. Ceea ce nu înseamnă că autorul greşelii a păstrat aceleaşi relaţii amicale cu conştiinţa sa profesională...

♦

...Dar filmul amintirilor noastre nu cuprinde numai imagini inofensive, mici întîmplări nevinovate, culise de redacţie.

Pe măsura apropierii furtunii pustiitoare *a* celui de-al doilea război mondial, lucrurile capătă accente grave, se glumeşte din ce în ce mai puţin, zîmbetul îngheaţă pe buze.

Imaginile nu mai au nuanţe luminoase, totul tinde către cenuşiu.

În climatul de teroare conceput şi întreţinut cu o fervoare diabolică de uneltele fascismului care începuse să-şi arate colţii, nu mai era de mirare că pe strada Brezoianu se înălţase im rug pe care ardeau cărţile lui Sadoveanu, sub pretextul că marele prozator se vînduse stîngii.

♦

în aceeaşi perioadă a infiltrării fascismului în ţara noastră, s-a petrecut, în cadrul redacţiei revistei „Cinema“, o imixtiune inadmisibilă, o nesocotire flagrantă a dreptului la critică. Concret, faptele se prezentau astfel : revista noastră „îndrăznise“ să nu fie de acord că filmul german *Drapelul* era... excepţional şî-l clasificase cum socotise că era de fapt, în cadrul unei rubrici intitulate „Cota filmelor săptămînii“. Drept urmare, casa distribuitoare, Avia-Film, care reprezenta firma „Terra Filmkunst“ din Berlin, ne-a trimis o scrisoare de protest.

Iată această scrisoare, reprodusă în întregime, fără nici o ingerinţă de ordin stilistic sau ortografic.

Bucureşti,- 28 Octombrie 1939

Titl.
Revista „Cinema"
Loco

În revista „Cinema“ Nr. 452 din 27 octombrie 1939 pagina a 2-a, vedem în tabloul „cota filmelor săptămînii“ clasificat şi filmul nostru Drapelul *drept „bu-*

'rticci" *pe lingă* Andy Hardy cow-boy *care ajunge aproape de „excepţional"[1].*

Din două una : sau cel care a întocmit acest tablou nu s-a deranjat să vadă Drapelul, *sau clasi ficarea dvs. este interesată.*

Căci nu este admisibil ca atunci cînd o presă întreagă clasifică Drapelul *drept „o producţiune în totul remarcabilă a stagiunei", cînd un film este menţinut în program la „AHO" şi nu la orice alt cinematograf două Simbete şi două Dumineci şi cînd o lume întreagă, în afara persoanei care face tablourile Dvs., este entuziasmată de acest film „intr-adevăr excepţional", atît prin tema ce tratează – în orice caz nu un „cow-boy" – cît şi prin magnifica interpretare şi regie, Dvs., ca unii care voiţi să vă situaţi în cronicari imparţiali şi corecţi, îndrumători ai cinematografişti- lor, să vă pretaţi la asemenea „clasificări", care nu vă clasifică în primul rînd pe Dvs.*

Vă invităm să binevoiţi a face cuvenita rectificare în revista „Cinema" care va apare imediat celeia în care am găsit acest tablou „injust" pentru a nu-l califica aşa cum trebuie – contrariu luîndu-ne dreptul să vă acţionăm în judecată pentru daunele ce ne cauzaţi prin modul vădit „parţial" cum vă înţelegeţi misiunea.

în convingerea că numai o greşită cunoaştere a ceea ce este film excepţional şi un film de cow-boy **16** *s-a putut strecura asemenea aprecieri, foarte puţin în*

cadrul seriozităţii ce bănuim că stă la baza conducere! Dvs., aştep'ăm cuvenita satisfacţiune şi vă salutăm

recomandat cu toată stima

AVIA FILM
ss. indescifrabil

Sînt aci cîteva lucruri care trebuie negreşit subliniate. Observaţi, în primul rînd, data scrisorii : 28 octombrie 1939. Războiul dezlănţuit de Germania, aşa- numitul „blitz-krieg“, a început prin atacul asupra Poloniei, la 1 septembrie 1939. Deci, scrisoarea a fost trimisă la aproape două luni după aceea, adică în perioada cînd armatele hitleriste repurtau succese spectaculoase. Filmul *Drapelul,* cu un foarte antipatic actor, Willy Birgel, era realmente mediocru, în vreme ce *Andy Hardy cowboy,* cu Mickey Rooney, chiar dacă nu atingea nivelul excepţiei, se bucura de o regie şi o distribuţie remarcabile. Ce a determinat pe autorul scrisorii să compare filmul „nedreptăţit“ cu un film american de cowboy reiese limpede din argumentaţia care urmează, argumentaţie menită să diminueze genul, teorie absolut falsă, întrucît se ştie că în artă nu există gen major şi gen minor. Dar – culmea gugumăniei ! – filmul incriminat nu aparţinea nici pe departe genului, fiind o comedie de salon din seria *Familia judecătorului Hardy.* S-ar mai putea desprinde impresia deloc vagă că ideca de a

compara un film german cu unul american – să nu uităm în ce moment al istoriei ! – n-a fost deloc întâmplătoare şi lipsită de o anumită tendinţă. în sfîrşit, ar mai fi de relevat argumentul pueril că „o lume întreagă“ a fost entuziasmată de acest film „într-adevăr excepţional“, fără a se specifica însă că prin lumea întreagă se înţelegea teritoriul Germaniei...

Nu mai comentăm încheierea „aşteptăm cuvenita satisf acţiune“, care sună a provocare la duel, întrucît cartea de vizită şi martorii n-au mai venit...

...Multă vreme ne-arn întrebat cine a fost iniţiatoa- rea acestei scrisori lamentabile din toate punctele de vedere : o forţă nevăzută dispusă să consilieze sau însăşi conducerea reprezentanţei de pe malurile Dîmboviţei ? Fiindcă breasla cinematografiştilor – proprietarii de săli ca şi cei ai caselor distribuitoare de filme – era alcătuită, cum am mai spus, din specimene foarte variate. Existau oameni de o moralitate neîndoielnică, pasionaţi ai profesiei, care respectau normele scrise şi nescrise ale convieţuirii dintre reprezentanţii unei anumite ramuri a comerţului, după cum existau şi foarte mulţi pescuitori în apă tulbure, necinstiţi, puşi pe căpătuială într-un domeniu în care totuşi munca şi priceperea constituiau elementele de bază pentru acumularea de capitaluri şi prestigiu. Că nu oricine putea deveni peste noapte cinematografist o dovedeşte însuşi faptul că fiecare casă de filme şi chiar fiecare cinematograf de premieră avea o conducere alcătuită din cel puţin un om de afaceri şi un *specialist.* în condiţiile unei concurenţe acerbe, cum

era aceea de pe piaţa cinematografică internă, pentru prosperitatea unei case de filme sau bunul mers al unei săli de prima mină erau necesare multă experienţă, cunoaşterea pulsului pieţii, iniţiativă, fler şi, fireşte, un dram de noroc. Nu trebuie omis amănuntul că, în afara reprezentanţelor marilor studiouri din Hollywood şi ale cîtorva case din Europa, ai căror conducători erau salariaţi şi deci nu aveau nici un risc neinvestind vreun capital, celelalte case de filme, independente, încheiau în fiecare an contracte cu diverse companii exportatoare, astfel încît de felul cum alegeau filmele ca şi de termenii contractuali depindea nu numai prosperitatea, ci şi existenţa lor propriu-zisă. Nu puţine au fost cazurile în care întreprinderi de locaţii de filme conduse pur şi simplu fără pricepere sau altele ale căror selecţii aparent bine chibzuite au fost infirmate de capriciile marelui public cinefil, s-au văzut, după numai un an sau doi de la înfiinţare, declarate în stare de faliment.

♦

. Imaginile de pînă acum ale genericului nostru imaginar au încercat să zugrăvească atmosfera, ambianţa, unele deprinderi, unele mentalităţi.

Un tablou mai complet şi mai sugestiv al epocii, în sensul preferinţelor publicului cinefil, al problemelor specifice branşei, al fenomenului cinematografic universal, văzut din perspectiva bucureşteană nu ar putea fi obţinut decît apelînd la revista „Cinema“ din

trecut care era un adevărat seismograf în această privinţă.

Să răsfoim deci împreună – cu riscul de a repeta formula folosită în lucrarea „Mituri şi legende din lumea filmului“ – numărul 215 (anul IX) din 15-august 1932, desprinzînd imagini, fie ale unor tendinţe, fie ale unor înclinaţii, fie ale unor moravuri.

Ca o primă observaţie, ar fi de subliniat amănuntul că se trecea, probabil, printr-o acută criză financiară. Semnificativ în acest sens apare faptul că primele opt pagini cuprind reclame.

Coperta o înfăţişează pe marea actriţă austriacă Elisabeth Bergner alături de Anton Edthofer în *Der Träumende Mund.*

Filmele pe care studiourile Fox le anunţă pentru stagiunea 1932—33 cuprind cîteva nume care au rămas înscrise în istoria cinematografului. De pildă, cuplul Janet Gaynor-Charles Farrell (marii amanţi de celuloid ai epocii !) va trece pe pînzele ecranelor din ţara noastră în două filme : *Mary Ann* şi – se putea altfel ? – *Indrăgostiţii.* Un vestit spărgător (calmaţi-vă !) de inimi al lui Fox era José Mojica, actorul mexican cu sprîncene groase frumos arcuite, cu buze cărnoase, ochi languroşi şi o privire ultra- parşivă... Urma să apară în nu mai puţin de trei filme, dintre care unuia singur i se fixase titlul – *Legea haremului* – celelalte două avînd în locul titlului un semn de întrebare. Ceea ce însemna că nu se găsiseră încă titlurile potrivite pentru ele sau se urmărea în- tenţionat să se tulbure somnul bietelor noastre mă-

mici şi bunici care se perpeleau întrebîndu-se cam despre ce putea fi vorba acolo. Clara Bow, una dintre fatalele epocii, roşcata poreclită „It“, care încerca cu obstinaţie, în toate filmele, să taie respiraţia spectatorilor de sex masculin, era anunţată pe genericul filmului *Un drac de fată* (curat Satana !).

Cam acestea erau „bombele“, hit-urile, restul înregimen.tîndu-se în producţia de serie, adică filme cu artişti cunoscuţi ca Victor MacLaglen, George O’Brien, Joan Bennett, Warner Baxter, Elissa Landi, Conchita Montenegru, Myrna Loy, dar fără pretenţia de a statornici recorduri în materie de box-office.

Union-Film S.A., care reprezenta în ţara noastră studiourile Universal, vestea spectatorilor români „o parte din producţia de aur“ pe 1932—1933. Dacă aurul nu era el tocmai aur, semănînd mai mult a ga- blonz, în schimb emoţii, furnicături pe şira spinării, groază la discreţie... Ascultaţi numai cîteva titluri : *Frankenstein* şi *Omul invizibil,* acesta din urmă după romanul lui H. G. Wells, ambele cu Boris Karloff în rolul titular. Tot cu Karloff, *Cagliostro.* Apoi, *Clubul sinucigaşilor,* după romanul lui Robert Louis Steven- son, *Secretul doctorului Miracol,* cu Bela Lugosi (interpretul lui Dracula). Un adevărat festin pentru iubitorii genului şi, în plus, un regal pentru admiratorii westernurilor : 6 filme cu Tom Mix, 3 filme cu Ken Maynard, 2 filme cu Buffalo Bill, cîte 24 acte – toate nume cu rezonanţă în lumea preriilor şi a saloonurilor...

în cadrai rubricii „Actualitatea în imagini"', o singură ştire interesantă prin care se anunţă că Mistinguett, celebra dansatoare, revine pe ecran, urmind să interpreteze rolul principal în filmul *Belle de Nuit.* Imaginea o înfăţişează pe dansatoare într-un scheci interpretat la o serbare de binefacere. Ceea ce înseamnă – nu uitaţi anul : 1932 – că pentru Mistin- guett operele de binefacere au reprezentat o pasiune, aproape o vocaţie, încă din tinereţe, pasiune care, cu scurgerea anilor, a devenit tot mai acaparatoare.

Articolul de fond al numărului pe care l-am frunzărit se bucură de o semnătură prestigioasă : Al. Graur şi tratează despre muzica în cinematograf.

Autorul începe prin a susţine că filmul vorbitor n-a revoluţionat numai tehnica cinematografică ci şi fondul producţiilor : odată ce noutatea consta din sunet, spectacolul avea să fie cu atît mai căutat cu cît conţinea mai mult dialog şi, mai cu seamă, mai multă muzică. Programul începea, în general, cu o „completare“ sonoră, adică o bandă scurtă în care o orchestră oarecare scotea sunete mai mult sau mai puţin sălbatice din instrumente mai mult sau mai puţin bizare. Urma filmul principal care, pentru a da regizorului ocazia să plaseze cît mai multă muzică, se petrecea de obicei în lumea music-hallurilor sau a varieteurilor. Au trecut astfel pe ecranele mondiale zeci şi zeci de filme, care nu se deosebeau între ele decît prin chipurile interpreţilor şi – întrucîtva numai – prin ariile întrebuinţate. Se vede – continua **22** Al. Graur – că, de la o vreme, publicul a obosit

pentru că filmele de music-hall s-au mai rărit. Au dispărut, în fine, şi „completările sonore“, înlocuite, cu mult succes şi cu profit pentru spectatori, de jurnalele de actualităţi (singurul cusur al acestora e că de multe ori nu sînt actuale).

Arătînd că nu este împotriva muzicii în principiu, distinsul lingvist o considera admisibilă în cinema cu condiţia să fie motivată prin ceva, şi amintea că esenţa filmului, oricît de sonor ar fi, e imaginea, nu sunetul. Să fi rămas părerile din 1932 neschimbate pînă în 1979 ?

Mai departe, autorul dă cîteva exemple de folosire nepotrivită a adagiului muzical, scriind : „Cînd un înalt comisar al guvernului vine să-şi ia în primire postul pe un vas de război şi cîntă în faţa marinarilor înşiruiţi pe două rînduri, cînd studenţii primesc cîn- tînd subiectul lucrării scrise la examen, cînd publicul instalat pe trotuarele unui oraş întreg acompaniază cu urale cîntecul unei persoane care trece în trăsură sau în sfîrşit cînd cosaşii, de-a lungul trenului, cîntă aceeaşi arie pe zeci de kilometri, nu se poate să nu ne izbească neverosimilitatea faptului. Şi neverosimilul e foarte greu de acceptat în artă.“

în încheiere, Al. Graur arată, prin cîteva exemple sugestive, cum trebuie introdusă partea muzicală în contextul filmului :

„Aduceţi-vă aminte de vocea conştiinţei din *Milionul* lui René Clair şi mai ales de *Cîntecul marina-*

rului. Cilid trebuie să se cînte la bord marşul Marie-
I Catherinei, nu se începe la un moment dat, la un I semn
al unui şef de orchestră nevăzut, ci băieţelul I care

coboară pe funie zvîrle un început de frază mu-
: zicală, un marinar o prinde şi continuă, un al treilea
1 îi ia cîntecul din gură, pînă cînd însufleţirea devine ’
generală şi Préjean începe să cînte cu sîrg. Iar spectatorul simte că muzica e necesară aici sau, în orice caz, e motivată. Veţi zice că mă leg de amănunte. Dar în general o operă de artă se judecă după felul cum sînt îngrijite amănuntele.“

întoarcem încă o filă...

Un articol intitulat „Rîdeţi !...“ în primele rînduri se afirmă că „optzeci la sută din spectacolele pe care le prezintă astăzi omenirea sînt comedii. (Ce păcat că nu se mai poate susţine şi astăzi o asemenea aserţiune ! n.n.) Mai mult sau mai puţin reuşite, bineînţeles. e cert însă că toate urmăresc acelaşi scop : înveselirea spectatorului. Şi, la o proporţie atît de mare, e de asemenea firesc ca foarte puţine să fie pe deplin reuşite.“

Mai departe, autorul citează răspunsul dat de Charles Chaplin unui ziarist care l-a întrebat cum reuşeşte să facă lumea să rîdă la fiecare scenă : „Punînd pe fiecare dintre spectatori într-una din situaţiile filmului. Unii rîd de ceilalţi şi viceversa ; în modul acesta obţin continuitatea umorului. Şi cum umorul cel mai viguros în viaţa de toate zilele e brodat întotdeauna pe o situaţie umană. – fie prostie, 24 fie imprudenţă sau viciu – caut să-l redau întocmai.

Dacă oamenii ar fi convinşi că viaţa însăşi e o comedie bufă şi că fiecare dintre noi colaborează la interpretare, eu n-aş mai avea nici un succes cu comediile mele. Filmele mele sínt ca pozele fotografilor amatori. Imaginea fixată pe placă relevă amănuntele şi amănuntele privite apoi de înşişi autorii lor provoacă admiraţie, dezacord sau ilaritate. Eu lucrez prin surprindere atunci cînd îmi scriu scenariul."

Autorul articolului are în continuare o previziune de-a dreptul profetică, uluitoare astăzi : „Am urmărit îndeaproape evoluţia celor doi nedespărţiţi comici Stan Laurel şi Oliver Hardy. La început, am avut impresia că aceşti doi actori nu vor reuşi niciodată să se impună. Apăreau în comedii scurte, de factură ieftină şi puerilă. Zilele trecute, am avut ocazia să vizionez ultima lor bandă, o comedie de lung metraj care va fi prezentată în stagiunea viitoare. Ei bine, cred că Stan Laurel şi Oliver Hardy vor fi consacraţi printre cei. mai mari comici odată cu prezentarea acestei producţii. Cei doi tovarăşi au atins perfecţiunea genului."

în concluzie, se afirmă că „astăzi, cînd spectacolele se adresează unui public mult mai numeros decit în vremurile trecute, menirea lor e numai să înveselească. Lumea vrea să se distreze, să uite, pentru clipe cît mai des repetate, angrenajul dificil al vieţii. în societatea modernă nu se mai discută literatură, filosofie, politică. Se povestesc anecdote. Charles Chaplin a fost primit în toate colţurile lumii cu mai mult fast decit un rege. Recunoştinţa mulţimii pentru opera de

înveselire ; o operă mai valoroasă decît orice în faţa oamenilor de azi...“

Iar, în ultimele rînduri, adresîndu-se cititorilor, le recomandă : „Rîdeţi ! Rîdeţi la comedii, rîdeţi de filmele proaste !... Şi dacă dramele nu vă plac, imaginaţi-vă că-s vesele şi rîdeţi !...“

Nici chiar aşa...

Răsfoim revista în continuare şi ajungem la pagina 14 din care aflăm, graţie unui actor nu foarte popular, Edmund Lowe, care este secretul succesului, secret dezvăluit unui debutant la solicitarea acestuia : „Vezi camera, colo ? Ei bine, acuma, dac-ai văzut-o, uit-o. Nu mai există. Cît timp te gîndeşti la ea, jocul dumi- tale va fi afectat, iar pe ecran principalul e să fii natural. Pentru a afla dacă ai izbutit acest lucru, ascultă criticile ! Poate că e cel mai important element de succes : să nu dispreţuieşti criticile, cum se face de multe ori la Hollywood. Profesionişti sau amatori, criticii nu urmăresc decît să te ajute şi să-ţi exprime părerea lor sinceră. Dar cea mai importantă e critica regizorului. Dacă regizorul îţi face observaţii, oricît de neplăcute ar fi, primeşte-le, căci el e autorul filmelor. De asemenea, trebuie să ştii să te porţi şi în oraş, nu numai în studio. Nu asculta mahalagismele şi nu le răspîndi mai departe. Nu te încrede în linguşitori. Nu face pe blazatul, căci entuziasmul este un factor esenţial, oricît de important personaj ai fi. Cultivă camaraderia. Dacă partenerii tăi au roluri mai mari decît tine, să nu încerci **26** să-i eclipsezi. O să-ţi vină şi ţie rîndul. Dă-ţi toată

osteneala şi regizorul o să te remarce, chiar dacă nu -ţi cere decît să traversezi scena. în sfîrşit, încheie Lowe, cel mai greu lucru nu e să ajungi sus, ci să te menţii după ce ai ajuns acolo. Trebuie să fii întotdeauna sincer cînd joci, fie şi intr-un rol secundar al filmului.“

Nu se poate susţine că sfaturile, deşi nu fac gaură în cer prin originalitate, sînt lipsite de bun-simţ şi că n-ar merita atenţia celor interesaţi, chiar dacă s-au scurs peste patru decenii de la proclamarea lor.

...Dar să vedem ce ne rezervă fila următoare. Se discută despre Felix Eressart, un comic realmente remarcabil pe care micul ecran ni l-a readus într-un rol dramatic, anul trecut, într-un film american de cinematecă, *Evadarea,* cu Norma Shearer, Robert Taylor şi Conrad Veidt. Victimă a prigoanei naziste, ca mulţi alţi actori ai bătrînului contment, s-a refugiat în America, unde nu s-a mai bucurat de strălucirea de odinioară, obţinînd doar roluri de plan secund.

întrebat de un ziarist cum îşi învaţă rolurile, Eressart a repetat mirat întrebarea, spunînd : „Dar nu le învăţ deloc. Le citesc de două-trei ori, pînă le uit. Nici nu sînt în stare să învăţ ceva pe de rost. îmi plăsmuiesc personajele dinafară înlăuntru şi nu dinlăuntru în afară : mai întîi, după conţinutul psihologic al rolului, îmi creez masca respectivă. Apoi, mă instalez în faţa oglinzii şi mă întreb : «Oare cum o fi vorbind un astfel de om ?» Şi încep să vorbesc indiferent ce pînă-mi fixez tonul şi accentul. Cît despre

textul rolului, îmi este de ajuns să ştiu despre ce e vorba, cuvintele le găsesc singur. În general, autorii acceptă textul meu, căci ei n-au jucat niciodată şi nu-şi dau seama bine de cuvintele pe care trebuie să le întrebuinţeze personajele lor."'

Se mai spune, în încheierea articolului, că Bressart improviza necontenit în timpul repetiţiilor şi, în funcţie de reacţia partenerilor, adopta sau respingea gagurile născocite ad-lioc, că nu putea suporta să-şi vadă filmele şi cînd, totuşi, nu avea încotro şi trebuia să asiste la proiecţia unei scene turnate de el, se simţea foarte nefericit şi exclama : „Cum am putut să fac ceva atît de prost ?“.

Mai mult spirit autocritic nici nu s-ar putea pretinde unui biet muritor...

în mare vogă era, prin anii :30, Willi Forst. Personalitate complexă, regizor, actor şi scenarist, Forst trecea în ochii admiratoarelor sale drept un juneprim foarte atrăgător. Acestea trebuie să se fi bucurat nespus cînd au citit revista pe care o frunzărim noi acum şi l-au văzut pe idolul lor în frac deasupra unui anunţ ademenitor : „Răsfăţatul star va fi prezentat în două mari filme : *Prinţul Arcadiei* cu Liane Haid şi *Peter Voss, hoţul de milioane* cu Alice Treff şi Paul Hörbiger.”

În cadrul rubricii „Note... Reflecţii... Imagini...“ care ocupă două pagini, primul articol constituie un patetic memento cu prilejul comemorării încă unui an scurs (pe lingă alţi cinci) de la moartea lui Rudolph Valentino. Adresîndu-se cititoarelor revistei, senti-

mentalul reporter scrie textual : . Recunoaşte, stimată cititoare : ai mai întîlnit pe ecran, chiar de cînd filmul a devenit vorbitor, un june-prim ca Rudolph Valentino ? A mai reuşit cineva, de la moartea lui, să-ţi insufle acel fior plăcut care te cuprindea ori de cîte ori îşi săruta partenera ? Nu ! Sînt sigur că nu. Rudolph Valentino era adevăratul tip născut pentru astfel de roluri. Statura sa impunătoare, privirea sa **(Ah !** privirea aceea, căreia nu i-a rezistat nici **o fe**meie) captivantă şi zîmbetu-i cuceritor i-au adus aureola de glorie care a încununat, în scurtul timp **cît** a «domnit», activitatea sa cinematografică."

în ceea ce ne priveşte, nu sîntem prea convinşi că cititoarea resimţea o plăcere chiar atît de mare cînd Valentino săruta altă femeie, dar, în sfîrşit, nu e **ca**zul să ne amestecăm ; mai cu seamă că reporterul discută despre celebrul actor ca despre un prieten intim, pe care dealtfel îl şi mîngîie cu diminutivul Rudy, **aşa** încît să ne vedem de-ale noastre...

...şi să întoarcem încă o filă. Am ajuns la rubrica „Hollywood Reportaj". începutul nu-i tocmai de bun augur. Primul titlu : „Un mare furt la Hollywood". Aveţi emoţii ? Păstraţi-vă calmul, totul nu-i decît o furtună într-un pahar cu apă. Să vedeţi. Cică acum cîtva timp, mai multe vedete de primă mărime au fost pur şi simplu jefuite de toate bijuteriile. Cîteva zile, Hollywoodul a fost liniştit. Dar iată că zilele trecute un alt furt îndrăzneţ de bijuterii s-a săvîrşit la locuinţa tinerei vedete Edy Kaman. Vedeta tocmai plecase de acasă într-o excursie. Profitînd

de faptul

că ea era plecată, o bandă de hoţi s-a introdus în casă cu intenţia de a jefui tot. Vedeta avusese însă grijă să-şi ascundă bine toate bijuteriile. Totuşi, hoţii au dat peste un colier-imitaţie şi l-au furat. Cînd s-a întors acasă, Edy Kaman a găsit toate lucrurile răvăşite. Un prieten care o însoţea, văzînd că nu e hotă- rîtă să reclame poliţiei că a fost victima unor hoţi, a întrebat-o :

— Nu-ţi lipseşte nimic ?

— Ba da, un colier. O imitaţie după un colier al meu foarte scump. Am făcut-o înadins dacă se întâmplă vreo nenorocire cu colierul veritabil.

— Cit te-a costat imitaţia ?

— 15 000 de dolari !...

— Şi originalul ?

— 18 000 de dolari !

Totuşi, vedeta a dormit în noaptea aceea fericită că nu i s-a furat decît colierul cel „fals“, cel veritabil rămînînd în posesia ei.

N-aţi gustat poanta ? Nici noi. Dar asta nu înseamnă că trebuie să săvîrşim impoliteţea de a nu zîmbi măcar...

...deşi cu subiectul următor nu-i deloc de glumit • răpirile la Hollywood. „Se pare că în momentul de faţă Hollywoodul tremură în permanenţă de frica răpitorilor. Harold Lloyd a primit un bileţel pe care scria numai atît : «Acum e rîndul copiilor tăi». Se bănuieşte că e o glumă de prost gust, totuşi Harold a luat măsuri... Maria Sieber, fata Marlenei Dietrich, **30** are un paznic special, un Hercule cu numele de Harry

Wright, care a fost în slujba unui rege şi a unui lord. Tom Mix a dăruit fetiţei sale, Tomasina, un revolver şi a învăţat-o cum să-l mînuiască. Rămîne de văzut dacă va avea prilejul. Marlene Dietrich, Bessie Love, Ann Harding şi-au pus gratii solide la ferestre. **în** felul acesta speră să împiedice intrarea hoţilor."

Concluzia reporterului era că, în realitate, alarma n-avea nici un temei, că onorabilele vedete ar fi fost coautoare ale acelor zvonuri menite să le facă publicitate în mod gratuit.

Ceea ce, cunoscînd moravurile cetăţii filmului **de** atunci, n-ar fi fost de mirare...

„Sub nivel" se intitulează articolul următor. încadrat în rubrica de probleme ale breslei, „Profesionale".

Despre ce era vorba ? Deşi sîntem în 1932, filmul vorbi! or nu izbutise încă să egaleze, din punct de vedere calitativ şi al beneficiilor materiale, filmul mut. Se pare că un critic cinematografic american **ar** fi avut curajul să declare că în timp ce costul unui film vorbitor e aproape dublu, valoarea lui este pe jumătate. Iar colegul nostru de la „Cinema" scria textual : „Oricît s-ar zbate marii realizatori să dea **la** iveală filme cît mai bune, e foarte greu să reuşească. Un film vorbitor poate fi amuzant, emoţionant şi, în unele cazuri, bun. Atît şi nimic mai mult. Rar filme vorbitoare care vor reuşi să treacă în rîndul celor de succes răsunător. Filme de succes răsunător n-au fost decît cele mute. Şi dovezi foarte recente justifică întru totul aceste afirmaţiuni. Un singur film a făcut

excepţie, o singură realizare a cunoscut un succes ca pe vremea filmului mut, dar... această realizare nu era vorbitoare. A fost *Luminile oraşului.* Singurul care s-a remarcat mai cu deosebire şi care s-a asemănat cu vechile filme mute. Diferite încercări de comparaţie au fost în defavoarea filmului vorbitor. Cîteva filme vorbitoare, după scenariile unor filme mute, au fost într-adevăr izbutite, dar nu şe pot compara nici pe departe, ca valoare, cu cele dinţii. în America, filmul care a obţinut cel mai mare succes material a fost *Variété* al Liei de Putty. După el, imediat vine celebra realizare a lui D. W. Griffith, *Naşterea unei naţiuni.* După cum se ştie, acest film a atins reţeta maximă de 12 000 000 dolari, pe cînd cel mai mare succes de casă al filmului vorbitor l-a obţinut *Cîntăreţul nebun* al lui Al. Jolson, care n-a atins decît jumătate din această sumă. Exemple din acestea sînt multe. Care va fi rezultatul acestei situaţiuni ? încă nu s-a găsit cheia care să poată deschide şi filmului vorbitor perspectiva unor succese, cel puţin Ia fel de mari ca ale filmelor mute ?" se întreba, în încheierea pasionatei sale pledoarii, autorul articolului.

...Şapte ani mai tîrziu, cheia – şi nu o cheie obişnuită, ci una de aur, a fost găsită... Toate succesele filmului mut, în frunte cu faimoasa *Naştere a unei naţiuni,* au fost depăşite cu mult de filmul *Pe aripile vîntului,* realizare sută la sută vorbitoare...

în ceea ce-i priveşte pe spectatorii care nu supor-

 tau să audă vorbindu-se pe ecran, preferind filmele

mute, astăzi nu suportă nici un minut fără sunet. Cînd se produce cîte o mică defecţiune tehnică, în timpul proiecţiei, mulţi spectatori, altminteri foarte civilizaţi, ar fi ispitiţi să atenteze la integritatea corporală a operatorului proiecţionist...

Tot în cadrul rubricii „Profesionale“ se publică o scurtă notă cuprinzînd declaraţiile regizorului. Paul Fejos, care, după ce a turnat o versiune a filmului *Fantomas* în Franţa, s-a exprimat în felul următor despre producţia cinematografică franceză : „în primul rînd, studiourile franceze au o mare lacună. în toate domneşte o debandadă de nedescris. în Franţa se ignorează ceea ce în America a constituit unul din punctele principale : metoda, spiritul colectiv, entuziasmul în timpul lucrului şi alte principii asemănătoare care au dus-o la prosperitatea de acum. Elaborarea unui film e o muncă prea complexă pentru un singur om. E necesar ca fiecare să-şi îndeplinească conştiincios datoria. Micile certuri personale, geloziile trebuie să dispară în faţa operei comune. Iată un exemplu care va dovedi îndeajuns ceea ce susţin. În timp ce filmam *Fantomas* am avut nevoie să fotografiez un tren în mers. în America, într-o asemenea eventualitate, aş fi telefonat unei agenţii care mi-ar fi indicat în zece minute ora şi locul unde îmi puteam realiza scena. Aici mi-au trebuit opt zile ca să capăt o indicaţie care... pînă la urmă s-a dovedit a fi greşită.“

Cu poşta cititorilor, intitulată „Să stăm de vorbă“, după care urmează iar reclame – de data aceasta

obiectul anunţurilor îl formează numele şi adresele caselor de locaţie din Bucureşti – se încheie numărul din 1932 al revistei „Cinema“, nu înainte de a aduce la cunoştinţa cititorilor şi mai ales a cineaştilor de profesie : „O ocazie unică ! Filme mute, şlagăre în perfectă stare, cu un vast cîmp de exploatare în provincie, vinde foarte avantajos Gloria Film, Bucureşti, I – Bulev. Carol, 22“.

Glorioasele filme mute îşi trăiau ultimele clipe pe ecranele unor modeste cinematografe provinciale... Mărire şi decadenţă ! Se trăgea cortina peste o epocă într-adevăr glorioasă, epoca pionierilor celei de-a şaptea arte...

...Anii au trecut, revista a crescut şi ea... în înălţime şi chiar în lăţime, schimbîndu-şi nti numai formatul, ci şi condiţiile de imprimare, net îmbunătăţite.

Sîntem în 1937, în perioada cea mai prosperă a publicaţiei, în al XlV-lea an de existenţă, mai exact la nr. 346 din 16 Octombrie. De pe coperta I ne surîde galeş şi oarecum studiat (doar era şi regizor !) Willi Forst, cu prilejul apropiatei premiere a filmului său *Burgtheater.* Publicarea portretului pe copertă reprezenta o fericită împletire a lirismului cu... proza : actorul era frumuşel şi atrăgea nu numai cumpărătoarele ci şi... o chitanţă pentru publicitate.

Revista se deschide cu un reportaj pe două pagini intitulat „Ducesa de Windsor a plîns din pricina Gre-

tei Garbo“.

Ducesa de Windsor era fosta doamnă Wallis Simp- son pentru care ducele de Windsor renunţase la tronul Angliei. Povestea lor de iubire a stîrnit un mare scandal la Curtea Angliei şi a reprezentat multă vreme o adevărată mană cerească pentru presa specializată în ştiri de senzaţie.

Se pare că, cu prilejul unei călătorii la Paris, ducesa a fost văzută intrînd într-un cinematograf în care se reprezenta filmul *Dama cu camelii* al Gretei Garbo. Cetăţeanul care o recunoscuse pe ducesă ar fi exclamat surprins : „Ducesa de Windsor ! Intră în cinema !“ într-o clipă, o mulţime de curioşi au năvălit în sală, în vreme ce alţii s-au hotărît s-o aştepte în faţa cinematografului.

„La ieşire – ne asigură reporterul – s-a putut vedea clar că ducesa avea ochii roşii ! Lăcrimase aşadar !“

Dar oare – se întreba acelaşi reporter – cînd, în iarnă, se va proiecta pe ecranele lumii întregi poves- v tea Măriei Walewska, femeia care a iubit un împărat, fără să-l coboare de pe tron, ducesa de Windsor va veni să vizioneze şi această peliculă ?

întrebare cu cheie... „Fără să-l coboare de pe tron...“ Aţi priceput aluzia. Noi, cei de la „Cinema“, eram daţi naibii cu poantele noastre mortale.

Paginile următoare au o tentă tristă : a murit Renate Müller, una din cele mai frumoase şi mai populare ingenue ale filmului european şi revista îi con- 35

sacră un spaţiu mare publicând prima parte a poveştii vieţii ei.

Tristeţea este curînd alungată de următoarele două pagini în care ni se prezintă,. în text şi imagini, noul film al perechii Fred Astaire – Ginger Rogers, *Invitaţia la dans.*

într-un avînt nestăvilit şi folosind un limbaj cam bombastic, autorul – în persoana căruia se ghiceşte uşor un publicity-man – ne asigură eă „filmul cuprinde o serie de lucruri noi, îndrăzneţe, care vor rămîne, dacă putem spune astfel «istorice», aşa cum a rămas «Carioca» creată de ei în primul lor film. Apoi, un -dans pe rotile executat de Fred şi Ginger, dansul maşinilor interpretat de Fred în ritmul maşinilor din sala motoarelor pe vapor şi o parodie de dans clasic. Un alt număr senzaţional : Fred dansează cu 20 de dansatoare purtînd măşti care reproduc toate chipul lui Ginger Rogers“.

Dacă mai adăugăm la toate acestea că muzica aparţinea lui George Gershwin, ne putem da uşor seama că era vorba de un film căruia – folosind acelaşi stil bombastic – i-am spune antologic...

Dar să trecem mai departe.

în cadrul unui serial intitulat „Oameni de cinematograf văzuţi cu lupa“, se schiţează una din figurile centrale ale breslei : producătorul. Autorul e maliţia întruchipată. Ascultaţi începutul : „Insul cu banii. De regulă generală nu-i are. Mizează pe prietenul **36** bătrîn şi putred de bogat al unei fete cu veleităţi de

vampă. Şi pe avansurile pe care i le vor da distribuitorii filmului după primele cinci sute de metri de peliculă brută.“ Iar la sfîrşit : „Cînd filmul lui prinde, producătorul declară : «Spuneţi că e un succes ? O fi, nu zic altfel. însă nu pentru mine. Pierd un milion şi jumătate. De pe urma filmului cîştigă numai actorii, tehnicienii, distribuitorii şi proprietarii de săli.» Producătorii trăiesc – asemeni negustorului din anecdotă – din ceea ce se pierde.“

Ce vă spuneam ? ! Daţi naibii rău de tot...'

Să păşim acum mai departe, însă cu paşi mărunţi şi precauţi : ajungem pe un teren minat... Revista „Cinema“ caută elemente pentru filmul românesc. Iar – pentru a nu ştim cita oară – prindeau contur nişte speranţe deşarte. Evident, revista n-avea nici o vină că, din cînd în cînd, datorită iniţiativei vreunui romantic incorigibil, începea să se întrevadă o lumină pîlpîitoare la orizont, care era luată drept pretext pentru însăilarea unor visuri. Noul concurs iniţiat de revistă era prezentat cu următorul cuvînt introductiv : „Faţă de activitatea din acest an (? !) se pare că industria românească de filme începe să se aşeze pe baze mai serioase. în vederea creării unei pepiniere de elemente pentru filmul românesc, revista noastră a lansat un mare concura. Oricine crede că are însuşiri cinematografice este rugat să completeze bonul din această pagină. Bonul se va trimite pe adresa revistei «Cinema», str. Const. Miile 5—7—9, făcîndu-se pe plic menţiunea «Pentru filmul românesc». împreună cu bonul, fiecare concurent va tri-

mite una sau mai multe fotografii.“ Buletinul de participare al concursului „pentru găsirea de elemente utilizabile în filmul românesc“ solicita următoarele date : numele şi prenumele, profesiunea, vîrsta, adresa, aptitudini artistice, studii speciale.

...Şi astfel, an de an, prin tot felul de concursuri, făceam stocuri de „speranţe“ pentru filmul românesc, stocuri de artişti şi artiste cu care am fi putut acoperi necesităţile Hollywoodului pe mai mulţi ani...

„Nu mai vreau să fiu gangster !“ declara George Raft pe pagina a noua a revistei pe care o cercetăm.

El a spus răspicat şi vehement : „M-am săturat să tot fac pe gangsterul. De azi înainte nu mai primesc nici un rol care să-mi împrumute aspectul acestor fiinţe temute.“

Motivul ? Extrem de interesant. George Raft, prototipul gangsterului american pe ecran, şi-a dat seama că acest gen de personaje care, la un moment dat, părea că obţinuse adeziunile unui vast contingent de cinefili, nu-i mai putea crea decît antipatii şi de aceea l-a părăsit. „A fi gangster nu mai constituie o meserie rentabilă azi pe ecran. Locul acestora a fost ocupat de către faimoşii *G-men.,* apărători ai ordinei, pe care publicul îi agreează neînchipuit de mult. La rîndul meu, doresc simpatia publicului ; iată **de** ce arn rupt-o cu -«gangsterismul > şi intenţionez să devin un om onest, văzut cu ochi buni de admira- **38** torii mei“ – şi-a încheiat declaraţiile Raft.

„Aşadar – comentează autorul articolului – d. Raft şi-a dat demisia din funcţia de gangster, pe care o ocupa cu atîta... demnitate, pentru a se face om cumsecade. Nu fiindcă ar fi avut mustrări de conştiinţă – Doamne fereşte ! – ci pentru că, după cum însuşi afirmă, această îndeletnicire nu mai dădea randamentul dorit. Prin urmare, din interese pur materiale. Un mic comentariu se cuvine să acordăm, apoi faptului că Raft, deşi actor remarcabil, şi-a putut crea totuşi antipatii de pe urma personajelor sale. Va să zică, eroii imaginari întruchipaţi de Raft în iilm – gangsteri ale căror fizionomii erau modelate cu iscusinţă de scenarişti şi machiori – au făcut o atît de proastă impresie spectatorilor încît această antipatie s-a revărsat chiar şi asupra actorului. Ciudat, nu ? Există într-adevăr unii spectatori care proclamă antipatici pe toţi actorii puşi să joace roluri de intriganţi, gangsteri, răufăcători etc. Este un raţionament explicabil prin jocul perfect al actorilor respectivi. Căci numai atunci cînd interpretul gangsterului, intrigantului, răufăcătorului, a izbutit s-o supere pe Măria Sa Publicul, înseamnă că rolul său e desăvîrşit. Hotărîrea d-lui Raft de a părăsi genul i-a fost impusă deci de spectatori. Altfel ar fi riscat să ajungă în dizgraţie. Te pui cu publicul ? 1“

Respectul pentru adevărul istoric ne obligă să precizăm că, în ciuda declaraţiei sale, George Raft n-a părăsit genul şi a mai tras cu revolverul (pe ecran, firește), pînă la vîrsta senectuţii...

-hi ceea ce priveşte comentariul reprodus mai sus, **dacă v-a** plăcut, autorul lui vă mulţumeşte. Dacă nu, ' loviţi cu milă : a fost scris la vîrsta de 18 ani.

Corespondentul revistei „Cinema“ la Hollywood, *Joseph* de Valdor – despre care s-a vorbit mai pe larg în „Mituri şi legende“ – a stat de vorbă la o serată cu Gary Cooper. Subintitulat „Cow-boy-ul în smoking. Depănare de amintiri“, reportajul conţine relatarea acestei convorbiri.

Dialogul a început. în jurul cîtorva filme pe care Gary Cooper le-a turnat în decursul anilor treeuţi. Corespondentul a menţionat două scene : scena procesului din *Extravagantul* Mr. *Deeds* şi scena de dragoste cu Marlene Dietrich în *Dorinţă.* Gary Cooper pare surprins. N-ar fi crezut, a declarat el, că există persoane care să memoreze lucruri petrecute pe ecran cu atîta timp în urmă. El însuşi le-a uitat aproape. Procesul... Ah, da. N-a pronunţat probabil niciodată într-o scenă atîtea cuvinte ca acolo. în ceea ce priveşte scena de dragoste cu Marlene Dietrich... a fost el însuşi surprins de ea cînd a văzut-o pe ecran. în studio, această scenă i s-a părut mai degrabă stupidă... Ajungînd la acest subiect, Gary şi-a amintit de o scenă de dragoste turnată cu cinci ani în urmă, care însemnase un mare obstacol în evoluţia sa. Se turna *Children of Divorce,* cu Esther Ralston, Clara Bow şi el. Timp de două zile se lucrase intens **la** această scenă. Imposibil de obţinut un rezultat sa- **4fi** tisfăcător. Nu putea s-o joace şi pace ; se simţea stin-

gherit, se vedea ridicol. A treia zi, părăsi Hollywoodul. Fu chemat înapoi mai tîrziu, dar refuză. Ideea de a juca din nou acea scenă cu Ralston îl îmbolnăvea.

în timp ce reporterul şi actorul stăteau de vorbă, o femeie tînără şi vioaie se apropie de ei. Era blondă, mărunţică, foarte frumoasă. „Ha, ha ! gunguri ea. Ce aud, d-le Cooper ? După afirmaţiile dumitale, s-ar spune că urăşti femeile şi că n-ai fi în stare să faci rău nici unei muşte. Dar noi ne cunoaştem...“ Se aplecă apoi la urechea reporterului pentru a-i face confidenţe. Numai că „şoaptele“ ei le puteau auzi toţi invitaţii : „Se ştie prea bine... Nu citez decîl pe Clara Bow... şi Lupe Velez, şi...“

„Teribil ! remarcă Gary Cooper. Pentru o astfel de femeie m-am aventurat în cariera cinematografică.“

Abia ieşise din colegiu cînd primi lovitura de trăz- net. Părinţii săi erau oameni cu stare. El însuşi avea o slujbă bună în redacţia ziarului din Helena (Montana)... Nu, nu era reporter ; era desenator, dar voia să se impună în faţa fetei pentru care nutrea o deosebită afecţiune. Scoase de la bancă cele două sute de dolari pe care le avea strînse şi plecă la Los Angeles pentru a-şi găsi o situaţie mai bună. A eşuat. Los Angeles n-avea ce face cu un modest desenator din Helena. El nu voi însă să se întoarcă la ai săi după acest eşec. Era mereu stăpînit de ambiţia de a se impune fetei şi, mai mult decît atît, voia să cîş- tige bani mul ţi pentru a se putea căsători cu ea. Mer

gea din poartă în poartă, oferindu-se să facă portretul locatarilor pentru 50 de cenţi. Pe lingă aceasta, picta placate de reclamă pentru cinematografe. Mai tîrziu, deveni agent de asigurare, apoi vînzător de cravate etc. Toate acestea nu-i aduseră nici un venit însemnat. Adeseori, suferea de foame şi dormea pe unde găsea. Nu-şi avea asigurată nici suma derizorie pe care o plătea pentru umila-i odaie mobilată... Avea pe atunci 23 de ani. La această vîrstă suporţi greu foamea. Primele tentative de a îmbrăţişa cariera cinematografică i^au plăcut şi nu i-au plăcut. Uneori avea de lucru, alteori era şomer. Uneori mînca, alteori ţinea post... Evident, pe atunci nu i se încredinţau roluri. Ducea viaţa mizerabilă a miilor de figUranţi din Hollywood. Cînd lucra, cîştiga 7 dolari pe zi. Era folosit întotdeauna în filme cu cow- boys pentru că era înalt şi ştia să călărească bine. Pe vremea aceea se turnau foarte multe filme despre Far West. Tocmai începuse să se lanseze şi visa să se întoarcă la Helena, cînd i se oferi rolul principal într-o serie de westernuri de scurt metraj. Ceea ce însemna că avea de primit 50 de dolari pe săptămînă. **În** epoca aceea, suma reprezenta o avere pentru el. Rămase deci la Hollywood şi telegrafie buna veste la Helena. Acum se putea căsători cu femeia visurilor sale. Dar ea fusese mai puţin statornică decît el... între timp, se căsătorise cu altul. Întîmplare fericită pentru el... Gary i-a rămas recunoscător fostei sale prietene... De atunci n-a mai suferit niciodată de **42** foame.

Interesant de remarcat faptul că – după cum i s-a confiat corespondentului – Gary Cooper considera ridicolă .pentru un bărbat profesiunea de actor de cinema. „Dacă ai alură frumoasă şi voce agreabilă – spunea el – cîştigi multe parale.“ Şi adăuga : „Toate acestea sínt bune poate pentru o femeie, dar pentru un bărbat normal, demn de acest nume, este...“ De ce nu părăsea atunci Gary Cooper Hollywoodul ? Recunoştea că acolo se cîştigau multe parale, ceea ce îi permitea să-şi procure toate lucrurile la care rîvnise odinioară. Gary detesta seratele, ca aceea la care lua parte. Apoi, nu-i plăceau nici societatea, nici oraşele mari. Nu agrea decît viaţa în aer liber, pescuitul, nataţia, călăria.

Dar cum credem că am împins cam prea departe indiscreţia, să-i lăsăm pe cei doi interlocutori să-şi bea liniştiţi whisky-urile şi să trecem tiptil mai departe...

Cu alte cuvinte, să-l lăsăm pe Gary Cooper pentru Merle Oberon, al cărei portret este prezentat în şase imagini foarte frumoase, sub un titlu expresiv : „Vedeta cu ochi languroşi şi păr castaniu“. Aflăm că s-a născut la 19 februarie 1911, în insula Tasmania ; că tatăl său, ofiţer în armata engleză, a murit cu trei luni înaintea naşterii ei ; că a trăit, împreună cu mama ei, timp de doi ani, la Bombay ; că a plecat apoi la Calcutta, unde şi-a petrecut zece ani în casa unchiului ei, urmînd cursurile colegiului Martinere ; că, la 16 ani, Merle Oberon, pe numele ei adevărat Estelle Merle O’Brien-Thompson, a fost primită în-

tr-o asociaţie teatrală de amatori, „Cais" (Pisicile) ; că a jucat pe scenă şi a cîntat în terţete sau în cor ; că, la 17 ani, a plecat în Anglia, unde a făcut figuraţie timp de doi ani, pînă ce a fost descoperită de Alexandru Korda ; că primul ei film s-a numit *Nuntă cu repetiţie* şi a marcat începutul unei cariere prodigioase : rolul Annei Boleyn în *Viaţa particulară a lui Henric al VIII-lea, Macul roşu* cu Leslie Howard, *Viaţa intimă a lui Don Juan* cu Douglas Fair- banks jr., *Folies Bergère* cu Maurice Chevalier, *Duşmănia, Infamia, Cocoşatul de la Notre-Dame* cu Charles Laughton şi ■— înaintea tuturor – personajul Cathy din *La răscruce de viaturi* cu Laurence Olivier, în rîndurile finale ale acestui portret biografic, autorul, adresîndu-se cititoarelor, le spune de la obraz : „Sînt sigur că veţi căpăta gălbinare de amărăciune că această Merle Oberon a ajuns şi ea actriţă, fiindcă încercînd o comparaţie – în oglindă – veţi cădea de acord, dumneavoastră şi cea din oglindă, că sinteţi mult mai frumoasă decît Merle Oberon.'[4]

Sau, academic vorbind, goange...

„Miriam Hopkins s-a căsătorit cu Anatole Litvak“ **este** titlul articolului următor, în care se povesteşte cum cunoscuta actriţă americană – interpreta unuia din primele filme colorate, *Becky Sharp* – l-a cunoscut pe reputatul cineast de origine cehă pe bor**dul** transatlanticului „Normandie“. Miriam se întorcea dintr-un lung voiaj întreprins în Europa, cu **'44** escale la Berlin, Roma, Paris şi Viena.

După ce se fac unele • insinuări tendenţioase – „fără îndoială, Miriam şi Lilvak s-au bucurat de o singurătate îmbietoare, în acea primă noapte, pe bordul transatlanticului“ şi se adaugă cele trei puncte buclucaşe —• se aminteşte declaraţia pe care a făcut-o vedeta după prima sa căsătorie, cu William Austin Parker : „Căsătoria este o experienţă sentimentală. Chiar dacă se termină printr-un dezastru, este bine să fii iniţiat, căci nimic nu e mai important decît experienţa noastră personală.“

Din aceste afirmaţii autorul trage concluzia că luciditatea ar fi trăsătura dominantă a actriţei. Tot ce se poate.

După pagina cu imaginile candidaţilor la gloria ecranului – pagină nelipsită, o lungă perioadă de timp, din fiecare număr al revistei – întîlnim o prezentare a filmului *Noaptea roşie (La nuit de feu)* în regia lui Marcel L'Herbier, avînd în distribuţie mari actori ca Victor ^rancen, Gaby Morlay, Signoret, Georges Rigaud, Madeleine Robinson şi alţii. Se povesteşte în extenso scenariul filmului care, în icel moment, rula pe ecranul cinematografului Aro. Era **o** formulă obişnuită de reclamă şi nu una dintre cele mai puţin atrăgătoare, dacă subiectul avea darul să trezească interesul viitorului spectator. în cazul în speţă, o femeie tînără şi frumoasă, căsătorită cu un bărbat în vîrstă, se îndrăgosteşte de cel mai bun prieten al soţului ei. „Nu am a-ţi reproşa nimic, Lisa. Tu nu eşti cu nimic vinovată. Plec, dispar din calea ta...

pentru că vreau să fii fericită cu el“ – scrie soţul într-o scrisoare pe care i-o lasă înainte de a părăsi domiciliul conjugal.

Dar – nu mai plîngeţi, că a hohotit destul bunica şi pentru *dvs. 1 – pînă* la urmă totul se termină cu bine : ea se întoarce la soţul ei (numai pe el l-a iubit cu adevărat ! se jură pe toţi sfinţii), tînărul va face o carieră frumoasă şi toată lumea va fi fericită.

„Viaţa mea“ de Ginger Rogers îşi deapănă în continuare episoadele prin faţa ochilor înlăcrimaţi ai cititorilor... care au fost induşi în eroare anunţîndu-Li-se moartea vedetei lor preferate. (în „Mituri şi legende din lumea filmului“ există o relatare amplă a cazului, dezvinovăţirile şi scuzele de rigoare, pe care le reînnoim cu acest prilej, urînd actriţei, căreia se pare că anticipaţiile noastre funeste i-au purtat noroc, încă mulţi ani de viaţă şi o reintrare triumfală pe ecran.)

Am ajuns, în sfîrşit, la multgustata rubrică „Filmele săptămînii“, semnată dă D. I. Suchianu. Sînt analizate şapte filme, printre care *S-a născut o stea* despre care mereu tînărul nostru decan al criticilor cinematografici scria : „Este o fină şi tulburătoare creaţie a marelui regizor William Wellman (actori : Fredric Mardi şi Janet Gaynor). Dacă filmul nu era colorat, toată lumea l-ar fi găsit excelent. Dar fiindcă onor, publicul e obişnuit a şti că filmele în culori au **46** un conţinut slab, a dedus, cu spiritul filosofic de

generalizare care caracterizează numitul onor, public, că *S-a născut o stea* nu poate fi o lucrare de mare clasă. Şi totuşi este. Toată ferocitatea moravurilor de la Hollywood ne este zugrăvită în mod impresionant şi fără nici un efect insistat. Apoi personajul masculin – omul simţitor care nu se împacă cu mentalitatea absurdă hollywoodiană şi, demoralizat, îşi ratează viaţa – constituie o analiză psihologică subtilă şi emoţionantă. încă o dată, păcat că n-a fost un film în alb şi negru. Dar, şi aşa trebuie – nu văzut, ci : revăzut.“

O impresie mult mai puţin favorabilă i-a lăsat criticului filmul *Prinţesa patinajului* cu Sonja Henie, Adolphe Menjou, Don Ameche şi fraţii Ritz pe care-l consideră „un model de risipă de talente şi de invenţii cinematografice. Am zis risipă fiindcă risipă este : adică efort mare pentru rezultat artistic puţin. Dar chiar aşa, puţin cum e, tot justifică plata biletului de intrare. Căci dacă filmul, ca atare, e inexistent. în schimb fiecare fragment în parte e interesant. Fireşte, Sonja Henie, ca actriţă, este insuportabilă. Iar «numerele» ei de patinaj, care puteau să fie de o mare frumuseţe, au fost stricate printr-un amestec supărător de fiorituri baletistice. Fraţii Ritz au un «număr» pe gheaţă care e într-adevăr uluitor ; în schimb celelalte sînt cam monotone şi dau impresie de deja-văzut. Mai este şi un episod muzical (un concert de «muzicuţă», ştiţi, acele mici armonici de gură)

de un haz şi de o bogăţie sonoră care forţează admiraţia. Dar încă o dată, filmul, ca film, e inexistent. Păcat de toate gag-urile cheltuite într-însu] şi care, puse într-un film mai unitar, ar fi cîştigat mult în valoare."

Observaţii pertinente, vorbe de duh, imagini sugestive, neaşteptate figurează şi în celelalte recenzii ale rubricii care constituia unul din punctele de atracţie ale sumarului fiecărui număr.

Ce s-a întîmplat în decurs dc o săptămină în lumea cinematografică de pe toate meridianele globului aflăm din rubrica „în 7 zile". Să spicuim : Zvonul care anunţa că Julien Duvivier va pleca la Holly- wood a devenit realitate. Daţa plecării marelui regizor a fost fixată pentru 20 octombrie, cînd Duvivier se va îmbarca pe „Ile-de-France", întovărăşit de soţia şi copilul său. – Filmul cel mai scump al anului 1937 va fi, după cum anunţă Hollywoodul, *Robin Hood,* al cărui buget se ridică la 1 600 000 de dolari. Realizat în culori, filmul va fi interpretat de Errol Flynn şi regizat de William Keighley. – Danielle Darrieux, care a plecat recent la Hollywood, va primi pentru cinci ani fantastica sumă de 120 milioane lei. Ea va avea totuşi dreptul să turneze cîteva filme în

Franţa. – Romanul „Marie Antoinette" de Stefan .

Zweig va.fi transpus pe ecran de M.G.M., cu Norma

48 Shearer în rolul principal. în vederea acestei reali-

zări, voi* fi cumpărate din Franţa mobile şi costume în valoare de 200 000 de dolari.’[11]

Revista „Cinema“ lansează un nou concurs senzaţional, se anunţă în pagina în dreptul căreia ne aflăm acum. Din cînd în cînd, din dorinţa de a ţine mereu treaz interesul cititorilor pentru revistă şi, eventual, de a spori numărul acestora, se iniţiau diverse concursuri cu premii. Participanţii erau invitaţi să-şi dovedească cunoştinţele cinematografice, spiritul de deducţie, perspicacitatea. Ultimul concurs, intitulat „Ochi, Guri, Frunţi“, la care participaseră peste 5 000 de cititori, ceruse acestora să descopere căror vedete le aparţineau ochii, gurile şi frunţile din portretele starurilor respective decupate şi prezentate separat. Noul concurs, înzestrat cu cinci premii, dintre care primele trei dotate cu diverse sume de bani, al patru-

I Ciţiva ani după aceea, în 1944, puţin după Eliberare, am publicat la rubrica cinematografică a unui săptămînal cultural, „Spectator", o notiţă în legătură cu *Mărie Antoinette*. Iată conţinutul acelei notiţe : „Acest film a sosit în ţară cu mult înainte de a începe războiul. Abia acum însă va vedea lumina ecranelor bucureştene. Premiera va avea loc, concomitent, la Aro şi Capitol, probabil chiar săptămîna viitoare. Socotim interesant să amintim că *Mărie Antoinette* a rulat în 1938 o singură zi, la Carlton, unde a fost oprit de aceeaşi cenzură care, cu cîteva zile înainte, îi acordase cuvenita autorizaţie de prezentare. Dealtfel, aceste sisteme erau frecvente în vremea trecutului regim al Cenzurii Filmelor : la ora 3, de pildă, se dădea «viza de rulare» şi la ora 7 seara se ridica filmul din cabina operatorului pe motiv, că unul din domnii cenzori se sesizase subit de anumite scene sau pa-

lea cu un abonament pe un an la revistă, iar al cincilea cu 3 fotografii-tablouri de vedete, pretindea cititorilor participanţi să indice filmele şi partenerii a 6 staruri ce urmau să apară în tot atîtea numere consecutive ale revistei. Prima pe listă era Marlene Dietrich. Talonul de participare cuprindea douăsprezece locuri rezervate pentru titluri de filme şi tot atîtea nume de parteneri. Dvs. aţi piltea răspunde ?

în timp ce cei interesaţi se străduiesc să afle răspunsurile, trecem mai departe, nerăbdători să parcurgem cea mai citită rubrică a revistei, dialogurile cu cititorii. Puzderie de răspunsuri şi, totuşi, iată că nu prea ai ce spicui ; se pare că a fost o săptămînă de mare criză pentru inspiraţia poştaşului. *Camelia* voia să-i scrie lui Robert Taylor dar, în acelaşi timp, dorea să ştie dacă i se va răspunde. I se replica : Taylor răs- saje care făceau imposibilă prezentarea lui în faţa publicului. De multe ori, era suficient să se sesizeze... o rudă a unui cenzor pentru ca filmului să i se refuze dreptul de a mai fi prezentat. Revenind la *Mărie Antoinette,* ţinem să subliniem faptul că iniţiatorul acestei transpuneri, căreia studiourile Metro Goldwyn Mayer i-au asigurat o montare monumentală, a fost regretatul producător Irving Thalberg, supranumit «Napoleonul Hollywoodului». După moartea sa, survenită în momentul cînd filmul se afla încă într-o fază embrionară, Norma Shearer, tovarăşa lui de viaţă, a stăruit pe lîngă studiourile M.G.M. să ducă la bun sfîrşit realizarea ca un omagiu închinat memoriei lui Thalberg. Şi astfel s-a născut versiunea cinematografică a cunoscutului roman al lui Ştefan Zweig. Aceasta este cel puţin versiunea

oficială pe care au **50** pus- o în circulaţie studiourile în preajma turnării filmului.“

punde admiratoarelor sale numai cînd are insomnie, dureri de şale sau de dinţi... Paul Dan (vechiul poştaş, n.n.) luptă ca voluntar în străinătate. Iată un adevărat erou ! Dealtfel dovedea aptitudini eroice încă de cînd colabora la revista noastră : citea absolut toate misivele curierului său fără să consume vreun piramidón... *Fri-Fri,* în calitate de admiratoare a lui Errol Flynn, dorea să afle noutăţi despre favoritul ei. Iată răspunsul : în clipa de faţă, se află la Hollywood unde aşteaptă să înceapă turnarea unui nou film. între timp, îşi pierde vremea cu prepararea bulionului în vederea sezonului apropiat. Cred că răspunde... Ia telefon ! *Vasco da Gama :* Iubite personaj, iartă-mi lipsa de isteţime, dar eu unul nu pricep nimic din cele ce-mi scrii. Pomeneşti de un vas pe care eram amândoi pe vremuri, de năzbîtiile pe care le făceam eu ş.a.m.d. Sînt nedumerit din creştet pînă-n tălpi. Bănuiesc însă cam ce trebuie să fie : dumneata ai vrut să faci un spirit... Ai uitat însă lucrul esenţial : să-mi scrii „atenţie, acum fac un spirit“. Astfel, efectul ar fi fost sigur.

Reflectorul imaginar al investigaţiilor noastre părăseşte acum paginile publicaţiei-oglindă a fenomenului cinematografic din perioada interbelică pentru a se opri pe ecranele Bucureştiului de odinioară. Mai limpede spus, să vedem care au fost filmele cele mai semnificative care au trecut pe ecrane în decursul unui an. Am ales în acest scop una din cele mai bogate producţii, cea a stagiunii 1937—38. Caracteris-

tica ei principală a fost puternicii ofensivă a filmului francez. O ofensivă exprimată mai mult prin valoare decît prin număr. Dintre filmele prezentate în stagiunea respectivă, 144 au fost americane. 36 franceze, 42 germane, 10 engleze, 4 sovietice, 4 italiene şi 1 românesc. Evenimente importante desfăşurate în afara studiourilor nu prea au existat. S-ar putea menţiona totuşi angajarea Daniellei Darrieux la Hollywood, unde i s-au schimbat patru scenarii pînă ce s-a -găsit unul mai mult sau mai puţin potrivit, călătoria în Europa, atît de atent urmărită şi comentată de reporteri, a Grelei Garbo şi a presupusului ei logodnic, Leopold Stokowski, căsătoria lui Clark Gabie cu Carole Lombard şi inundaţiile din Hollywood care au provocat mare panică printre locuitorii cetăţii filmului. în Capitala noastră, două vizite destul de importante : cea a regizorului Lewis Milestone, originar din România, şi cea a baritonului Lawrence Tibbett.

Revenind la stagiunea cinematografică respectivă, pe ecranele ţării s-au prezentat, printre altele, filmele americane :

îngerul străzii cu Simone Simon şi James Stewart. Regia : Henry King. Cine era Simone Simon ? O tânără, frumuşică şi talentată descoperire a studiourilor franceze, ciudată îmbinare de candoare şi sex-appeal (termenul aparţine epocii !) care în urma succesului repurtat cu filmele *Lac-aux-Dames* şi *La bête humaine* după Zola, cu Jean Gabin, a fost racolată de Hollywood, Fireşte, James Stewart nu mai are nevoie **52 de** nici **o** prezentare ; ar trebui precizat doar că pe

vremea aceea juca roluri de îndrăgostiţi fără succes, sfioşi şi cam stîngaci, tipul amorezului „vioara **a** doua". Nu învăţase încă să tragă cu pistolul în adversar şi, prin ricoşeu, să-şi nimerească iubita în inimă... *îngerul străzii* era versiunea vorbită a unui faimos film mut, *în al şaptelea cer,* interpretat de perechea ideală de amanţi a imaginilor fără sunet, Janet Gay- nor – Charles Farrell, avînd ca pretext o poveste de dragoste între o femeie de moravuri uşoare şi un măturător de stradă. Publicul a primit cu destulă indiferenţă versiunea americană vorbită, în ciuda unor accente emoţionante în relatarea povestirii.

Ispita (Come and get it) cu Edward Arnold, Frances Farmer, Joel McCrea, realizator William Wyler. Dacă numele actorilor nu mai spun nimic generaţiei actuale, numele regizorului – căruia i se datorează majoritatea filmelor interpretate de Bette Davis – nu-i este străin. Micul ecran a reluat în urmă cu cî- teva luni acest film axat pe un conflict banal – un bărbat, ieşit din primăvara vieţii, se îndrăgosteşte de o fată tînără şi frumoasă, fiica unei foste iubite pe care o părăsise pentru o căsătorie din interes. Dar fata îl preferă pe fiul lui... *Ispita* a avut un frumos succes de public, datorat în mare parte creaţiei lui Edward Arnold.

Curierul din Londra (Lloyds of London) cu Tyrone Power, Freddie Bartholomew, Madeleine CarroJl. Regizor : Henry King. Temă, amplă, aducînd în lumina ecranului culisele celebrei societăţi de asigurare Lloyd. Părerile spectatorilor au fost împărţite, ceea ce

n-a împiedicat totuşi filmul să dobîndească un mare succes.

L-am întîlnit la Pari? (I met him în Paris) cu Claudette Colbert, Robert Young şi Melvyn Douglas. Regizor : Wesley Ruggles. Plecînd într-un voiaj la Paris, o tînără americană întâlneşte doi bărbaţi : unul uşuratic care-i oferă romantism sub clar de lună, celălalt, sobru, grav, o cere în căsătorie. Mult umor, o interpretare de mare subtilitate şi... succesul nu s-a lăsat aşteptat.

Ultimul sărut al doamnei Cheyney (The Last oj *Mrs. Cheyney).* Interpreţi principali : Joan Crawford, William Powell şi Robert Montgomery. Regizor : Ri- chard Boleslavski. în ciuda unei distribuţii remarcabile, filmul acesta, zugrăvind aventurile unei hoaţe care se îndrăgosteşte de... ultima ei victimă, a constituit o decepţie.

S-au cunoscut în luna mai (Maytime) cu Jeanette MacDonald, Nelson Eddy şi John Barrymore înfăţişa o poveste de dragoste cu un dezncdămînt tragic : amantul împuşcat de către soţ... în vreme ce publicul a aclamat filmul asigurîndu-i succesul de casă, presa a fost reticentă.

Vasul robilor (The Slave Ship). Interpreţi principali : Warner Baxter, Wallace Beery. Regizor : Tay Gamett. O dramă bine realizată, cu o atmosferă de puternic realism, evocînd ultimul transport de sclavi. Marele succes de public repurtat de acest film s-a datorat, în bună măsură, creaţiilor celor doi actori prin-

 cipali.

Taina ocnaşului (Nancy Stsele is missing) cu Victor § MacLaglen, Petei- Lorre şi June Lang. Regizor : John Ford. O dramă de un tulburător patetism, în care sînt înfăţişate suferinţele unui părinte. Un servitor o răpeşte pe fiica stăpînului său şi o înfiază. După douăzeci de ani, nefericitul părinte continuă să-şi caute fiica. în cele din urmă, chinuit de remuşcări, răpitorul i-o redă, nu însă înainte de a se consuma un întreg şir de peripeţii. în ciuda valorii sale remarcabile, filmul a fost văzut de un public restrîns.

Ogorul (The Good Earth) cu Paul Muni şi Luise Rainer. Regizor : Sidney Franklin. Fără îndoială, cel mai bun film al stagiunii. O interpretare şi o regie cu totul remarcabile. Celebrul roman al lui Pearl S. Buck, redînd moravurile chineze şi acea impresionantă tragedie din casa eroului, a fost fidel transpus în acest film pe care întreaga presă mondială l-a copleşit cu elogii.

Prinţ şi cerşetor (The Prince and the Pauper) cu Errol Flynn, gemenii Billyşi Bobby Mauch. Regizor: William Keighley. Cartea de răsunător succes a lui Mark Twain adaptată pe ecran într-o înscenare de mari proporţii. Uluitoarea asemănare dintre un biet orfan şi un cap încoronat, asemănare care provoacă numeroase încurcături şi situaţii de un haz copios este tema binecunoscută a acestui film care s-a bucurat de un lung şir de reprezentaţii şi de aprecieri elogioase în presă.

S-a născut o stea (A star is bom) **ou** Fredric **Mardi,'** Janet Gaynor şi Adolphe Menjou. Regizor : William 53

A. Wellman. Film din viata aparent fericită a starurilor .de cinema. Un star celebru ajută o aspirantă să-şi încerce norocul în cinema, pentru ca apoi el să se prăbuşească iar protejata sa să urce treptele gloriei. Deşi valoros, după cum am văzut din spicuirile cronicii lui D. I. Suchianu. filmul n-a găsit la public ecoul meritat.

Beţivul (The Old Soak) cu Wallace Beery. Regizor : J. Walter Ruben. O dramă de familie al cărei conflict se desfăşoară în ambianţa periferiei unui mare oraş. Deşi înzestrat cu calităţi, filmul s-a lovit de indiferenţa publicului, nerezistînd mai mult de şapte zile pe afişul premierei.

Destin (Wings of the Morning) cu Annabella şi Henry Fonda. Regizor : Henry King. Film în culori, produs de Robert T. Kane, producătorul *Caravanei* şi în care Annabella joacă' rolul unei ţigănci îndrăgostite de un tînăr nobil. Publicul a apreciat filmul, critica mai puţin.

Oameni după gratii (San Quentin) cu Humphrcy Bogart, Pat O'Brien, Ann Sheridan. Regizor : Lloyd Bacon. Vrînd să dovedească efectele bune pe care le poate avea asupra deţinuţilor un tratament omenos, un director de închisoare face această experienţă cu unul dintre deţinuţi care întîmplător este fratele unei fete frumoase. Bănuind că regimul de favoare ce i se aplică nu este străin de. relaţiile dintre director şi sora sa, ocnaşul evadează şi cade răpus de poliţişti. Bine jucat. Excelent redată atmosfera celebrei închisori.

Femeia mascată (Escapada) cu Luise Rainer şi Wil- w liam Powell. Regizor : Robert Z. Leonard. Versiunea americană a unui mare sucoes european, *Mascarada.* Inferior predecesorului său. filmul a avut o soartă tristă, rulind în faţa unor săli nu tocmai pline.

Femei de noapte (Marked Woman) cu Bette Davis, Humphrey Bogart. Regizor : Lloyd Bacon. Viaţa femeilor de moravuri uşoare care-şi ucid tinereţea în localuri de noapte, în alternanţă cu un conflict la fel de impresionant : o prostituată care luptă să-şi salveze sora din ghearele aceluiaşi păcat. Bette Davis, într-o creaţie magistrală. a primit elogiile unanime ale criticii, iar publicul nu s-a arătat mai puţin generos.

Invitaţia la dans (Shall we dance) cu Fred Astaire, Ginger Rogers şi Edward Everett Horton. Regizor : Mark Sandrich. Unul dintre cele mai bune filme ale cuplului de dansatori —• ultimul înainte de temporara lor despărţire. Dacă n-a stîrnit senzaţia pe care a pro- vocat-o *Piccolino,* a obţinut totuşi un frumos succes.

Suflete pe mare (Souls at Sea) cu Gary Cooper, George Raft, Frances Dee şi Olympe Bradna. Regizor: Henry Hathaway. Trimis de guvernul englez să stârpească negoţul de sclavi, eroul filmului se îndrăgosteşte tocmai de sora unui asemenea odios neguţător. Aproape toată acţiunea se desfăşoară pe o corabie, în larg. Arderea corăbiei este una din cele mai bine realizate imagini din cîte au produs în acest domeniu studiourile americane. Filmul a obţinut un succes destul

de mare de presă şi public, dar n-a constituit „senzaţia“ scontată.

Gentleman după miezul nopţii (Gentleman after *midnight)* cu Leslie Howard, Bette Davis şi Olivia de Havilland. Regizor : Archie Mayo. O comedie uşoară, spumoasă, tratată cu subtilitate şi fineţe. Critici favorabile, succes obişnuit.

Legiunea neagră (The Black Legion) cu Humphrey Bogart şi Dick Foran. Regizor : Archie Mayo. Un film bazat pe un scenariu inspirat din activitatea nefastă a Ku-Klux-Klanului. Oameni care jefuiesc şi ucid în noapte în virtutea unei credinţe fanatice de care sînt robiţi. A avut un succes mulţumitor de public şi o presă destul de elogioasă.

îngerul (The Angel) cu Marlene Dietrich, Melvyn Douglas şi Herbert Marshall. Regizor : Ernst Lubitsch. Acest regizor nu putea face filme proaste... Cît despre Marlene Dietrich, prezenţa ei pe afiş era întotdeauna un punct suficient de atracţie.

ParneU cu Clark Gabie şi Myrna Loy. Regizor : John M. Stahl. Un triumvirat din al cărui efort conjugat nu putea rezulta decît cel puţin un film onorabil...

Căpitanii curajoşi (Captains courageous) cu Freddie Bartholomew, Spencer Tracy, Melvyn Douglas şi Lio- nel Barrymore. Regizor : Victor Fleming. Una din realizările remarcabile ale stagiunii. Un copil răsfăţat şi mofturos din lumea „bună“ ajunge, în urma unui accident, în mijlocul unor pescari care, aplicîn- **58** du-i un tratament nu tocmai princiar, izbutesc să-i

scoată gărgăunii din cap. A avut un succes, nu tocmai răsunător. în schimb, presa i-a adus omagiul meritat.

Serenada cu Grace Moore şi Cary Grant. Regizor : Robert Riskin. Film muzical de mare anvergură, în care celebra cîntăreaţă dă măsura întregului ei talent muzical. Succesul de public a fost deosebit, iar critica favorabilă.

O anumită femeie (That certain woman) cu Bette Davis, Ian Hunter şi Henry Fonda. Regizor : Ed- mund Goulding. O dramă puternică în care sînt redate suferinţele unei văduve ce nu-şi poate reface viaţa din pricina reputaţiei . soţului, fost gangster. Bette Davis are o creaţie de mari dimensiuni. Reacţia, atît din partea publicului cît şi a presei, n-a fost pe măsura aşteptărilor.

Teroare (Kid Galahad) cu Edward G. Robinson, Bette Davis şi Wayne Morris. Regizor: Michael Curtiz. Tema : dramă din culisele boxului profesionist.

Tarantella (Fireflay) cu Jeanette MacDonald şi Allan Jones. Regizor : Robert Z. Leonard. Dramă din viaţa unei spioane. Remarcabil atît succesul de presă cît şi cel de public.

Broadway Melody cu Robert Tavlor şi Eleanor Po- well. Regizor : Roy del Ruth. Un „Broadway“ mai puţin strălucit decît cele două precedente dar cuprinzînd totuşi elemente spectaculoase. A decepţionat şi publicul şi presa, în special presa, care s-a arătat nemiloasă în aprecieri.

Orizontul pierdut (The Lost Horizon) cu Ronald Colman şi Jane Wyat. Regizor : Frank Capra. în ciuda aureolei strălucitoare cu care a venit la noi, după o lungă carieră în străinătate, filmul a marcat un eşec net. I se reproşa în special desfăşurarea într-un ritm prea lent a acţiunii şi neverosimilitatea temei.

Pensiunea artistelor (Stage Door) cu Katharine Hepburn şi Ginger Rogers. Regizor : Gregory la Cava. Un film interesant, dar cam obositor prin densitatea dialogului excesiv. O pensiune de artiste cu moravurile, bucuriile şi tristeţile ei. Succes relativ de public şi de presă.

Saratoga cu Jean Harlow şi Clark Gabie. Regizor : Jack Conway. Ultimul film turnat (dar neterminat) de multregretata Jean Harlow. Comedie a cărei acţiune se desfăşoară în lumea turfului, la Saratoga, localitate renumită pentru cursele ei de cai. Eşec.

Departe de ţară (Big City) cu Luise Rainer şi Spen- cer Tracy. Regizor : Frank Borzage. O dramă de înaltă tensiune emoţională în care sînt narate peripeţiile unei romance în America (se rostesc în film şi cîteva cuvinte româneşti). Luise Rainer şi Spenccr Tracy au creaţii excelente. A obţinut succes, însă nu foarte mare. Presa favorabilă.

Contesa Walewska (Mărie Walewska) cu Greta Garbo şi Charles Boyer. Regizor : Clarence Brown. Alături de *Ogorul, Contesa Walewska* a cucerit sufragiile unanime ale publicului şi presei bucureştene. **60** Tînăra generaţie, care a avut prilejul să vadă acest

film Ia aproape patruzeci de ani de la turnarea lui. nu poate fi acuzată pentru ironia binevoitoare cu care l-a întîmpinat. Ar fi o aberaţie să pretinzi cuiva să se transpună într-o epocă pe care n-a cunoscut-o pentru bunul motiv că... nu se născuse încă.

Uraganul (The Hurricane) cu Dorothy Lamour, Jon Hali şi Mary Astor. Regizor : John Ford. O adevărată performanţă a trucajului hollywoodian, *Uraganul* a uimit spectatorii prin veridicitatea impresionantă a scenelor dezastrului. Graţie acestei calităţi, filmul, care-şi deapănă povestea destul de naivă pe o insulă şi nu are un conflict prea original, a cunoscut un imens succes.

Valetul şi contesa (Damsel în distress) cu Fred As- taire şi Joan Fbntaine. Regizor : George Stevens. Filmul. în care celebrul dansator n-a mai apărut alături de partenera lui obişnuită, Ginger Rogers, a căzut. Gag-uri puţine, montare sărăcăcioasă şi, desigur, ca un corolar al lipsurilor... absenţa lui Ginger Rogers. A rulat ca orice film de duzină, în anonimat, şi a lăsat indiferentă presa de specialitate.

Corsarul (The Buccaneer) cu Fredric March, Franziska Gaal. Akim Tamiroff. Regizor : Cecil B. deMille. Cinefilii şi presa aşteptau mai mult de la o operă semnată de atîtea nume celebre. *Corsarul* a fost totuşi o realizare peste nivelul obişnuit, aducînd pe ecran un epis(Hă din viaţa vestitului bandit Jean Lafitte,

Necunoscuta (Madame X) cu Gladys George şi Warren William. Regizor : Sam Wood. O femeie a greşit grav căzînd în păcatul adulterului. Este alun-

gată de soţul ei care nu-i îngăduie să-şi mai vadă niciodată copilul. După mulţi ani, acuzată de o crimă, eroina va avea ca apărător pe însuşi fiul ei, acesta ne- ştiind că e vorba de mama sa. Film foarte lacrimogen, *Necunoscuta* a avut un mare succes în rîndul spectatoarelor şi unul mai mic în presa de specialitate.

Prizonierul din Zenda (The Prisoner of Zenda) cu Ronald Colman, Madeleine Carroll şi Douglas Fairbanks jr. Regizor : John Cromwell. Marele succes „mut" într-o viziune „modernă", cu o montare impresionantă, cu o acţiune bine închegată, cu multe elemente spectaculoase : urmăriri, dueluri, evadări. A fost văzut de un numeros public şi a stîrnit comentarii favorabile în presă.

S-a născut un imperiu (Wells Fargo) cu Joel McCrea şi Frances Dee. Regizor : Frank Lloyd. Povestea filmului evocă cu multă putere de convingere, într-o desfăşurare de proporţii monumentale, începutul colonizării Americii : crearea primelor drumuri de cale ferată. A repurtat un mare succes de public şi presă.

Cuceritorul (A Yank at Oxford) cu Robert Taylor şi Maureen O'Sullivan (logodnica lui... Tarzan). Regizor: Jack Conway. O comedie vioaie, agreabilă, avînd ca pretext peripeţiile unui american gălăgios şi înfumurat în cadrul universităţii engleze Oxford. Scene vesele, tinereşti, amuzante. A fost considerat unul din cele mai bune filme ale lui Robert Taylor.

100 de băieţi şi o fată (Deanna and his boys) cu Deanna Durbin, Leopold Stokowski, Adolphe Menjou

şi Mischa Auer. Regizor : Henry Koster. O foarte reuşită realizare muzicală în care s-a lansat ultima revelaţie a Hollywoodului, Deanna Durbin. O temă umană, inedită, profund emoţionantă : o fată isteaţă şi plină de dragoste pentru semenii săi alcătuieşte o orchestră cu 100 de muzicanţi şomeri al căror talent va fi descoperit – prin stăruinţele fetei – de un mare dirijor. Filmul, care a venit cu o carte de vizită strălucită din străinătate, s-a bucurat şi la noi de adeziunea spectatorilor.

Tragedia unei generaţii (They gare him a gun) cu Gladys George, Spencer Tracy şi Franchot Tone. Regizor : W. S. Van Dyke II. Film de intens dramatism, în care este zugrăvită povestea unui erou de război silit, din pricina mizeriei, să devină gangster. Remarcabil succesul de public şi presă al acestui film cu un pronunţat caracter antirăzboinic. Dealtfel, însuşi titlul original e grăitor în privinţa sensului urmărit : i s-a pus o armă în mină...

Slella Dallas cu Barbara Stanvvyck, John Boles şi Anne Shirley. Regizor : King Vidor. O nouă versiune a filmului turnat cu zece ani înainte. Sacrificiul unei mame care, pentru a asigura fiicei sale un viitor mai fericit decît cel pe care i l-ar putea oferi ea, simulează lipsa de afecţiune maternă, determinînd-o astfel pe fată să accepte despărţirea. Dramă lacrimogenă cu efecte covârşitoare, realizată însă cu o mînă de maestru de King Vidor căruia-i sînt străine concesiile în materie...

A opta nevastă a lui Barbă Albastră iBluebarl's eight wife) cu Gary Cooper şi Claudette Colbert. Regizor : Ernst Lubitsch. Comedie de salon, cu un dialog scăpărător' de vervă şi inteligenţă, cu situaţii de un savuros efect comic. Ritm trepidant, regie subtilă, interpretare magnifică. A avut succesul meritat atît în rîndurile spectatorilor, cit şi în coloanele ziarelor.

O crimă *fără importanţă (A slight case of murder)* cu Edwax'd G. Robinson. Regizor : Lloyd Bacon. O comedie excelentă. Un gangster vrea să se facă om cumsecade şi să-şi găsească o ocupaţie onorabilă. Drumul spre ţelul propus este presărat însă cu atîtea obstacole incit se vede silit să se întoarcă la vechea meserie. Ironic, spiritual, inteligent, filmul a prilejuit o excelentă creaţie lui Robinson, dar succesul de public n-a fost pe măsura valorii artistice a producţiei.

Punem punct aci listei selective a filmelor americane, pentru a trece la cele produse de studiourile franceze :

Romanul unui trişor (Le roman d'un tricheur) cu Sacha Guitry. Regizor : Sacha Guitry. Acesta a fost primul film al lui Sacha Guitry prezentat pe ecranele noastre. Vesel, spiritual, inteligent. Povestea unui trişor istorisită în imagini inventive, savuroase. A avut un deosebit succes de public, iar presa a fost, în unanimitate, de acord să-i recunoască meritele.

Sclavele albe (Cargaison blanche) cu Jean Pierre Aumont, Kathe de Nagy şi Jules Berry. Regizor : Ro- bert

Siodmak. Inspirat de un reportaj publicat în **64** „Paris-Soir“, filmul demasca o vastă organizaţie de

traficanţi de carne-vie printr-o acţiune plină de mişcare, dramatism şi vigoare. A reprezentat un mare succes pentru filmul francez atît în ceea ce priveşte audienţa la public, cit şi recenziile din presa de specialitate.

Perlele coroanei (Les Perles de la Couronne) cu Sacha Guitry, Jacqueline Delubac, Renée Saint-Cyr, Ermette Zacconi, Regizor : Christian Jacque. Povestea a şapte perle ale unei coroane monarhice, istorisită în tot atîtea episoade presărate cu dialoguri spirituale. Al doilea succes de prestigiu al lui Sacha Guitry pe care publicul l-a primit bine, iar presa excelent.

Iluzia cea mare (La grande Illusion) cu Erich von Stroheim, Jean Gabin şi Pierre Fresnay. Regizor : Jean Renoir. O dramă profund umană, o pledoarie pentru pace, împotriva războiului. Dealtfel, între timp, filmul a intrat în rîndul clasicilor, figurînd la loc de cinste în istoria cinematografului. Presa a fost excepţional de bună, iar publicul şi-a manifestat cu generozitate adeziunea.

Un carnet de bal cu Harry Baur, Marie Bell, Louis Jouvet, Pierre Richard-Willm. Regizor : Julien Duvi- vier. O altă performanţă de prestigiu a ecranului francez. O femeie încă tînără şi frumoasă găseşte într-o bună zi printre hîrtiile păstrate de-a lungul anilor un carnet de bal pe care sînt trecute numele a zece bărbaţi – partenerii ei de dans din noaptea „aceea“ memorabilă. Va pomi în căutarea lor, oferind... regizorului prilejul de a face numeroase inves- 65

tigaţii psihologice. Spectatorii bucureşteni s-au dovedit o dată mai mult receptivi la filmele de calitate, întîmpinîndu-l cu multă bunăvoinţă.

Abuz de încredere (Abus de confiance) cu Danielle Darrieux, Charles Vanei, Pierre Mingănd. Regizor : Henri Decoin. O studentă săracă, adusă într-o stare de disperare de situaţia precară în care se află, acceptă să treacă drept fiica unui mare avocat, cucerind afecţiunea acestuia. în cele din urmă însă va trebui să răspundă în faţa propriei conştiinţe pentru delictul săvîrşit Bine constiuit, bine jucat, cu o acţiune alertă, filmul a plăcut atît criticilor, cît şi publicului.

Crima de pe linia Maginot (Double crime sur la ligne Maginot) cu Victor Francen şi Vera Korene. Regizor ; Felix Gandera. Acţiunea filmului, străbătută de un oarecare suflu dramatic, aducea pe ecran fortificaţiile celebrei şi atît de vulnerabilei linii Maginot din timpul celui de-al doilea război mondial. S-a săvîrşit un dublu asasinat. Făptaşul nu este altul decît fratele soţiei căpitanului însărcinat cu anchetarea crimelor. Interesant de urmărit, filmul n-a avut totuşi prea mare priză la public. în compensaţie, a întrunit adeziunea criticilor.

Domnişoara Doctor (Mademoiselle Docteur) cu Dita Parlo şi Pierre Fresnay. Regizor : G. W.. Pabst. Un episod din viaţa celebrei spioane Fraulein Doktor intr-o realizare cu mult dinamism, elemente neprevăzute şi o interpretare desăvîrşită. A fost primit cu **06** aplauze atît de public, cît şi de .presă.

Curierul din Lyon (L'Affaire du Courier de Lyon) cu Dita Parlo şi Pierre Blanchar. Regizor : Maurice Lehman. Un om este condamnat la spînzurătoare pentru o crimă pe care n-a săvîrşit-o. Eroarea judiciară – transpunerea unui caz autentic care a stîmit mare vîlvă în Franţa – a fost posibilă datorită asemănării dintre victimă şi adevăratul făptaş. Impresionantă creaţia lui Blanchar, care a contribuit mult la succesul de public şi presă.

Veninul (L'orage) cu Charles Boyer şi Michele Morgan. Regizor : Marc Allegret. O dramă sentimentală : un bărbat însurat se îndrăgosteşte de o fată tînără, soţia află dar se preface că nu ştie, iar fata, dîndu-şi seama de greşeala săvîrşită, îşi pune capăt zilelor otrăvindu-se. Filmul a avut un succes foarte mare la care, evident, interpreţii au contribuit într-o măsură substanţială.

Nostalgie (Maître de poşte) cu Harry Baur, Jeanine Crispin, George Rigaud. Regizor : W. Tourjansky. Fiica unui bătrîn căpitan de poştă este ademenită de un ofiţer. Bănuind că este vorba de un simplu capriciu, tatăl fetei intervine hotărît şi, după o seamă de întîmplări care reprezintă tot atîtea coşmaruri pentru bietul părinte, reuşeşte să-l determine pe ofiţer să ceară mîna fiicei sale. Succesul de public a fost imens.

Alibiul (L'Alibi) cu Erich von Stroheim, Louis Jouvet şi compatrioata noastră Jany Hoit. Regizor : Pierre Chenal. O crimă săvîrşită de un om Responsabil dă mult de furcă poliţiei franceze. Un comisar abil 6?

reuşeşte însă să dezlege misterul în chip neaşteptat. Interesant, vioi, pe alocuri chiar captivant, filmul a avut un mare succes de stimă în presă, cu care însă publicul nu s-a solidarizat.

Închisoare jără gratii (Prison sans barreaux) cu Corinne Luchaire, Annie Ducaux şi Roger Duchesne. Regizor : Leonid Moguy. Directoarea unui penitenciar pentru fete ia iniţiativa de a-şi educa delincventele într-un mod cu totul neobişnuit : dispune desfiinţarea gratiilor, iar delincventelor li se va aplica un tratament plin de bunăvoinţă şi omenie. Lucrat cu fineţe şi interpretat strălucit de Corinne Luchaire, eroina principală, filmul a obţinut marele succes meritat.

Insula văduvelor (Ile des Veuves) cu Marcelle Chantal, Pierre Renoir şi Aimé Clariond. Regizor : Claude Hyman. Doi foşti tovarăşi de suferinţe pe front se re- întîlnesc cu prilejul unei aniversări chiar pe terenul unde au luptat odinioară. Unul s-a căsătorit cu fata pe care o iubeau amîndoi şi din pricina căreia avuseseră numeroase conflicte, celălalt a ajuns ghid. în prezenţa prietenului soţului ei, femeia îşi dă seama mai bine că nu-şi iubeşte bărbatul, inima ei aparţi- nînd celuilalt, dar rămîne totuşi credincioasă căminului. Realizat cu sobrietate şi decenţă, filmul a lăsat o bună impresie, datorită în mare măsură tendinţelor sale pacifiste organic integrate în acţiune.

Puţine, foarte puţine au fost filmele germane demne de a figura în această evocare selectivă. Cîteva comedioare fără pretenţii, axate pe scenarii puerile, mizînd pe talentul unor comici de incontestabil talent

ca Hans Moser, Paul Hörbiger, Heinz Rühmann, Theo Lingen, un film cu Pola Negri, *Tango nocturn,* versiunea cinematografică a romanului lui Gerhardt Hauptmann, „Stăpînul“, două filme cu Martira Eg- gerth, *Farmecul Boemei* şi *Mazurca albastră, Sonata Kreutzer* cu Lil Dagover şi *Burgtheater* al lui Willy Forst – este tot ce s-ar putea reţine, fireşte cu îngăduinţă, dintr-o puzderie de ersatz-uri (termenul corespundea perfect momentului !).

în ceea ce priveşte producţia britanică, s-au remarcat :

Viaţă de clown (Pagliacci) cu Richard Tauber şi Steffi Duna. Regizor : Karl Gruñe. Vocea lui Tauber, caldă şi emoţionantă, face din acest film o încîntare – scria un cronicar. Filmul a emoţionat, a tulburat, dar n-a făcut săli pline deşi avea şi atu-ul culorii...

Cîntecul libertăţii (Song of freedom) cu Paul Robe- son. Filmul, o dramă puternică, miza foarte mult pe... coardele vocale ale faimosului cîntăreţ de culoare.

Bozambo (Old man river) cu Paul Robeson. Regizor : Zoltan Korda. Observaţia de la filmul precedent este valabilă şi în acest caz, în care doai- repertoriul muzical aduce elemente inedite : Robeson cînta de astă dată bătrînul fluviu Mississippi...

Sub roba roşie (Under the red robe) cu Conrad Veidt şi Annabella. Regizor : Victor Sjostrom. Interesant cocteil : producătorul englez, regizorul suedez, actorul german, actriţa franţuzoaică... Părerile publicului au fost şi ele cam amestecate.

Divorţul doamnei X (Divoree of Lady X) cu Merle Oberon şi Laurence Olivier. Regizor : William Ho-, ward. O comedie sentimentală destul de subţirică, în care interpreţii celor două roluri principale n-au avut posibilitatea să cheltuiască decît o fărîmă din marele lor talent, dăruit cu atîta generozitate cuplului Cathy- Heathcliff din ***La răscruce de vînturi,*** faţă de care se situează la cîteva bune mii de mile...

Toate cele patru filme sovietice prezentate pe ecranele noastre în stagiunea 1937—1938 – ***Copiii căpitanului Grant (Dety Capitana Granta)*** în regia lui V. Veitok, ***Tinereţea lui Puşkin, Petru cel Mare (Petre Veliky)*** cu V. Simonov şi ***Fără zestre,*** după Ostrovski – au adus o notă aparte în peisajul cinematografic dovedind preferinţa vădită a cineaştilor sovietici pentru cultivarea filmului de artă şi un dispreţ nedisimulat faţă de succesele facile.

Producţia italiană a fost reprezentată de patru filme : ***Lorenzino de Medici,*** realizat de Guido Brjg- none şi interpretat de Camillo Pilotto ; ***Escadronul alb .*** cu Fosco Giachetti, în regia lui Augusto Genina ; ***Chemarea cea mare*** al lui Mario Camerini, eu Camillo Pilotto şi ***Scipio Africanul,*** realizat de Carmine Gallone şi avînd în rolurile principale pe Fosco Giachetti şi IsaMiranda.

Foarte ambiţioase, cu pretenţii de monumentalitate, de mari dimensiuni epice, cele patru filme enunţate erau în general lipsite de virtuţi artistice, totul 70 sunînd

fals, artificial, grandilocvent şi ridicol,,.

Printr-o firească asociaţie de idei, nu te puteai împiedica să nu gîndeşti că exista, în fond, o frapantă similitudine între aceste filme generatoare de plictis şi neverosimil şi demagogia unei cîrmuiri înfumurate care visa să cucerească lumea... Aceleaşi planuri măreţe, aceleaşi castele de nisip, aceleaşi dezastruoase rezultate.... Ce uriaşă discrepanţă între acea perioadă cenuşie şi adevărata explozie de vitalitate artistică a cinematografului italian postbelic !

Am ajuns în sfîrşit la filmele româneşti. Pluralul este folosit în mod convenţional, doar pentru a nu strica simetria prezentărilor... Căci, cum am arătat, filmele au fost... unul singur : *Doamna de la etajul II,* cu Mary Don, Mihai Popescu, Gr. Vasiliu-Birlic. Regizor : Desideriu Major. Succesul de public a fost satisfăcător – se menţionează într-o recenzie a vremii – în schimb cronicarii, cei mai mulţi dintre ei, nu s-au raliat acestei opinii.

♦

În linii mari, cam aceasta era fizionomia stagiunii 1937—1938 reflectată în premierele prezentate pe ecranele bucureştene şi, uneori concomitent, pe cele de pe întreg cuprinsul ţării.

Dar anul 1939 ?

Ce se întîmpla în lumea de celuloid a

cinematografului acum patru decenii ?

Pentru cinematografia românească, anul 1939 marca o dată care nu va putea fi trecută cu vederea atunci cînd se va întocmi o istorie a cinematografului Tî

autohton. 1939 a însemnat o perioadă de înviorare, de minunate năzuinţi, de neaşteptate satisfacţii. După o perioadă de somnolenţă mult prea lungă, filmul românesc ne-a oferit prilejul să vedem nu mai puţin de trei filme în interval de două luni. Un adevărat record ! *Poveste tristă, O noapte de pomină, Sp aprind făcliile.* Dacă primul a constituit o decepţie, următoarele s-au dovedit începuturi promiţătoare, înfăţişînd un progres remarcabil din punct de vedere al însuşirii tehnicii specifice şi un pas înainte în jocul pînă atunci foarte artificial al interpreţilor, joc tributar teatrului.

în viaţa cinematografică externă se petreceau multe lucruri interesante. Despre concurenţa dintre filmul american şi cel francez, căreia îi vom consacra un capitol întreg în continuarea acestei naraţiuni, notam în revista „Cinema" :

„Lupta care se dă de vreo cîţiva ani între filmul american şi cel francez a fost mai acerbă decît oricînd în 1939. Credem că nu exagerăm afirmînd că producţiile realizate în studiourile pariziene au fost pe picior de egalitate cu cele produse peste Ocean. S-a întîm- plat chiar ca acelaşi subiect, tratat într-un film american şi într-unul francez – *Pepe-le-Moko* în versiunea franceză şi *Algiers* în versiunea yankee – să ni-i înfăţişeze superiori pe francezi în ceea ce priveşte descrierea personajelor şi zugrăvirea atmosferei. Dar în afară de *Pepe-le-Moko* cu Jean Gabin, în regia lui 72 Julien Duvivier, cineaştii francezi s-au mai impus

atenţiei prin : *J'accuse, o* puternică dramă pacifistă, realizată de Ábel Gance şi interpretată de Victor Francén, *Champs-Elysées* al lui Sacha Guitry, *Gibraltar* cu Viviane Romance, *Bestia umană,* după romanul lui Emile Zola (asupra acestei producţii, criticii francezi au avut opinii foarte diferite, unii susţinând că e o capodoperă, alţii mergînd pînă la calificativul de eşec), *Noaptea amintirilor* cu Jean Gabin, în regia lui Marcel Carné, *Virata primejdioasă* şi altele. Cît despre cineaştii americani, la rîndul lor şi-au atras binemeritate aprecieri favorabile prin : *Rapsodia diabolică,* film muzical, cu Tyrone Power, Alice Faye şi Don Ameche, a cărui temă surprinde un crîmpei din evoluţia muzicii de jazz ; *Oraşul copiilor,* o impresionantă pledoarie pentru salvarea prin reeducare a copiilor străzii lăsaţi pradă viciilor, în regia lui Norman Taurog, cu Spencer Tracy în rolul părintelui Fla- nagan, personaj real căruia i se datorează întemeierea unui oraş al copiilor reeducaţi din America ; *Citadela,* transpunerea moralizatorului roman al lui A. J. Cronin, cu Robert Donat ; *Se lasă noaptea,* cu Robert Montgomery şi Rosalind Russell, film de atmosferă, realizat după o piesă de teatru într-o manieră nouă şi cu o forţă dramatică neobişnuită."

Despre cinematografia engleză arătam că „filmul britanic a obţinut un frumos succes cu *Adio, domnule Chips,* o poveste emoţionantă, remarcabil interpretată de Robert Donat. Acest film a demonstrat o dată mai mult grija cu care se lucrează în studiourile de pe Tamisa.",

Ca şi în stagiunea precedentă, filmul german nu ne inspira cuvinte măgulitoare. Astfel, arătam : „Filmul german s-a menţinut la nivelul scăzut din ultimii ani. Filme multe, dar slabe. Au fost, totuşi, cîteva realizări meritorii : *Noaptea destinului, Sergentul Berry.* Nădăjduim că viitoarea stagiune va fi mai bogată."

Pe de altă parte, sensibile progresele realizate de cinematografia sovietică. Le menţionam ca atare : „Producţia sovietică a făcut remarcabile progrese. Iată, de pildă, *Poltava,* peliculă cu uşoare accente satirice, *Alexandru Newski,* realizare istorică de mari proporţii şi *Cheia de aur,* film realmente de artă, interpretat de păpuşi cu o admirabilă tentă de veridic".

Dincolo de ecran, 1939 înregistra evenimente, evident cinematografice, demne de a fi consemnate. Ceea ce şi făceam :

„Firmamentul stelelor s-a îmbogăţit cu noi aştri. Pe ecranul francez au apărut : Michèle Morgan, o vedetă înzestrată cu o sensibilitate aparte, Viviane Romance, considerată de unii «frumuseţea nr. 1» a ecranului, iar Hollywoodul i-a lansat pe Mickey Rooney, prototipul adolescentului american, pe Nancy Kelly, pe Richard Greene, un nou june-prim şi pe John Garfield, un actor de compoziţie care tinde să-l umbrească pe Paul Muni.

în cetatea filmului, Hollywood, a fost o adevărată epidemie de căsătorii : Douglas Fairbanks jr. s-a căsătorit cu o bogătaşă, Tyrône Power şi-a unit viaţa cu cea a Annabellei, după o idilă care a durat multe

luni, stîrnind bîrfa stelelor din Hollywood, Robert Taylor a păşit în faţa altarului însoţit de **Barbara** Stanwyck, Janet Gaynor a devenit soţia celebrului costumier Adrian, Clark Gabie şi Carole Lombard şi-au legat destinele pentru totdeauna şi, în sfîrşit, Merle Oberon s-a căsătorit cu regizorul ei, Alexandru Korda – omul care a descoperil-o — risipind astfel zvonurile care, susţineau existenţa unui proiect de căsătorie Merle Oberon—David Niven. Dar cerul Hollywoodului n-a fost tot timpul senin... El a cunoscut şi clipe agitate... Unul din cele mai surprinzătoare divorţuri a fost acela al fermecătoarei Dorothy Lamour, care s-a despărţit de soţul ei, şeful de orchestră Herbert Kay. Tot cu surprindere a fost primită şi vestea divorţului Joanei Crawford care **a** renunţat la soţul ei, Franchot Tone, pentru scriitorul Charles Martin.

în altă ordine de idei, două vedete mari, glorioase, doi prinţi ai ecranului ne-au părăsit pentru totdeauna stîrnind sincere păreri de rău : Ivan Mosjoukine şi Douglas Fairbanks. O lacrimă pe mormîntul lor.“

Această notă tristă încheia turul de orizont asupra faptelor celor mai importante ale anului cinematografic 1939, rămas memorabil din multe puncte de vedere.

♦

Revăzînd, cu obiectivitate, filmele prezentate ătil în stagiunile 1937—38, 1939—40, cît şi în cele precedente, nu se poate susţine că, în general, publicul

cinefil nu era tratat cu respectul cuvenit, că se importa tot ce arunca peste bord străinătatea...

Desigur că o contribuţie la stabilirea acestor principii, acestor relaţii a avut-o în afară de publicul care respingea producţiile de duzină, presa cinematografică ce le semnala atenţiei spectatorilor, averti- zîndu-i'unde nu e cazul să-şi piardă vremea. Astfel, filmele proaste erau ţintuite la stîlpul infamiei fără nici un fel de milă.

Adevărate explozii de mînie, însoţite de tot felul de invective, a avut o cronicăreasă cinematografică într-un articol publicat în 1932 în „Adevărul literar şi artistic“, săptămînal de aleasă ţinută, la care colaborau unele dintre cele mai prestigioase condeie ale vremii.

Era vorba de programele întocmite de unele cinematografe de premieră în timpul vacanţei de iarnă a elevilor.

Spicuim :

„Toată concepţia şi viaţa cinematografului – din embrion pînă la uzarea unui film – se bazează pe negustorie... Societăţile mari şi bănoase, cu producătorii lor de filme, n-au alt scop – cînd aruncă milioane în întreprinderile lor – decît realizarea unui cît mai fabulos cîştig. Gîndul că lezează arta şi morala nu-i supără pe aceşti cămătari nici cît urticarea celor mai benigne insecte pişcătoare. Insensibili la stridenţele cele mai acute, fabrică, printr-o reclamă **?6** hiperbolică, aureolă de nobleţă australă unor stele

răsărite în umbra dubioasă a bordelurilor, în gunoiul fermelor din Far West, sau în boxele circurilor ambulante ; filmează pe *Villon* în America, în limba yankee, după un scenariu englez complet fals ; *Fraţii Karamazoff* sînt nemţi sadea şi bietul *Ma- rius,* autenticul marsiliez, de cum depăşeşte graniţa franceză, se metamorfozează în conaţional de-al lui Hitler. Justiţia europeană n-o fi ea chiar invulnerabilă, dar, oricum, pînă în prezent, stă pe un soclu destul de înalt; de ce să-şi otrăvească privirea – şi poate sufletul ! căci putregaiul moral se propagă uşor – cu spectacolul descompunerii organului justiţiar din patria lui Capone ?

Aţi văzut *Carcera femeilor* care, actualmente, rulează la Select; şi, nu de mult, aţi văzut cu aceeaşi Sylvia Sidney – specializată în gen – *Străzile oraşului* ? Cu tot finalul, convertit spre morală, al acestor două (şi multe alte) filme, simţi precis că în lumea nouă a celor două Americi (plus anexe) armata contrabandiştilor şi a criminalilor, să-i zicem cum îi zic ei : armata gangsterilor – e o forţă, o iarbă rea în plină dezvoltare. Aşadar, Europa să mai şi plătească bir filmului american ca să'importe o sămînţă rea pentru solul ei moral ? Nu e asta o prostie, dacă nu o crimă ?

Şi asemenea resturi americane – desigur filme ieftine – sînt aduse de negustorii români la începutul vacanţelor şcolare, cînd tot tineretul cu suflet slab, impresionabil, năvăleşte la hrana otrăvită a cinematografului. Să stai apoi să priveşti cu jale la

jocul copiilor noştri de-a< Capone şi de-a femeile din închisori, cu strâmbăturii isterice, , răutăţi paranoice şi răzbunări perverse !“

Combătea, coana Zoiţica;, nu se înourcas.. Mai de-, parte :

„Filmelfe de sărbători sînt totdeauna cea mai proastă marfă ce se importă la noii Publicul n-are încotro : dă năvală în sălile de spectacol, deci i se poate servi orice.

Astfel, cinema Select, contrar numelui cc-l po'artă, prezintă săptămîna aceasta viaţa selectă a răufăcătorilor din penitenciarele americane ; Rio afişează un titlu în foarte vagă legătură eu subiectul, filmul ***Edel- weiss.*** De unde te-ai aştepta să asişti la o viaţă complet retrasă de zbuciumul lumiij această existenţă e plină de frămîntări şi viforniţe, iar mai apoi,, termină prin a se coborî din înalta izolare în cîmpia plată şi comună a celorlalte vieţii Şi ce joc zaharisit şi ze- mos la toţi artiştii ! S-ar zice că e un exemplar lent şi iritant al filmului ante sau imediat postbelic.

Dar pocinogul ***Doamnei care şi-a pierdut rochiţa'*** la Capitol şi Roxy ? Indecentul, dacă e spiritual, mai are o slabă scuză, dar cînd indecentul e anost, nu mai merită iertare. Şi totuşi la această rochiţă a doamnei pierdute, sala, inepta sală a spectatorilor inculţi, sala făcea haz de vorba împleticită şi de mersul deşucheat al unui pierde-vară beat şi era emoţionată de tentativa de seducţie a> Lily-ei Damita^. greu şi cu zăduf realizată asupra; unui donjuan pe cît de gogo- 78

man pe atît de schilav şi urît j iar acest proces de

ieftină şi banală emoţie se petrecea în cadrul unei Veneţii ciuntite de farmecul ei adevărat, iiindcă colţul ales pentru ..provocarea crizei sentimentale se mărginea într-un petec de terasă, un balcon, o cameră de hotel şi o punte pe care suspinau florărese în braţe de plutonieri cel mult reangajaţi.“

Astfel, epuizîndu-şi acumulările de gingăşii printr-un tir de mitralieră ¡care a ¡prins în raza sa de acţiune şi producătorii, şi artiştii şi spectatorii şi pînă şi pe nevinovăţii... plutonieri reangajaţi, consora de breaslă – vajnică apărătoare a tineretului – după ce recomandă transpunerea pe ecran a capodoperelor literaturii pentru copii, afirmă : „Să cred în succes, aş da un anunţ la toate ziarele din lume : «Se caută un negustor bogat, inteligent şi ;bun ca un bunic, pentru întemeierea Filmului Tinerimii....

Intenţii frumoase, vise la fel, nimic de zis. Dacă tonul ar fi fost mai,puţin arţăgos, cine ştie, poate că..? apărea şi bunicul.

♦

Asemeni colegei noastre, toţi ceilalţi cronicari socoteam de datoria .noastră .să luăm apărarea publicului cinefil în orice împrejurare în care s-ar fi încercat , să ,i se încalce drepturile ¡sau să i se nesocotească interesele.

în 1945, de pildă, în perioada inflaţiei, am luat.poJ ziţie hotărîtă împotriva tendinţei prqprietarilor de. săli de a majora preţurile de intrare la cinemato-

grafe, pledînd, cum spuneam, întru apărarea intereselor spectatorilor. încă din titlul primului articol publicat atunci erau vizibile intenţiile noastre de a descuraja iniţiativa proprietarilor : „Fie-vă milă de bieţii patroni !“

Cuprinsul articolului era următorul :

„A fost odată ca niciodată... o dispoziţie ministerială care interzicea cinematografelor să vîndă locuri în picioare şi să aglomereze astfel publicul pe căile de acces ale sălilor. Deşi în vigoare, dispoziţia îşi dorine;} somnul ei liniştit în paginile Monitorului Oficial, fără a fi luată în seamă sau tulburată de cineva, lată însă că, de curînd, Direcţia Cinematografică din Ministerul Propagandei s-a sesizat de abuzul ce se făcea în unele cinematografe şi a hotărît să reamintească legea într-un chip cam... neelegant, aplicînd sancţiuni. Ci te va cinematografe prinse în flagrant delict – ca, de pildă, Tivoli şi Scala – au fost închise cîte o zi, cu permisiunea de a anunţa „închis pentru... renovare“, ca să nu se bucure concurenţa. Puşi în faţa acestei situaţii „intolerabile“ – de a nu mai putea introduce 1 500 spectatori într-o sală de 800 de locuri —. patronii cinematografelor din Capitală nu şi-au ascuns indignarea şi au convocat o şedinţă urgentă pentru a discuta măsurile impuse de împrejurări. Soluţia a fost găsită numaidecît. Urcăm preţurile ! Şi, cu beneficiul realizat din această majorare, recîştigăm plusul din... picioare. în definitiv, 2—300 lei în plus la bilet nu contează astăzi, cînd toţi spe- 30 culanţii îşi fac de cap. Simplu, nu ? Nu ştim dacă

pînă în clipii de faţă memoriul pentru majorarea preţurilor de intrare la cinematografe a ajuns în **mîi-** nile forurilor competente. Un lucru vă putem **spune** însă cu certitudine : va ajunge, tot aşa cum **a ajuns** şi acum cîteva luni cel care pretindea majorarea preţului, de la 260 la 450 lei biletul/'

Mai departe, folosind un ton ironic, supuneam **Co**misariatului General al Preţurilor, opinia noastră :

„Credem eă această cerere a cinematografiştilor trebuie aprobată cu o singură condiţie : să se fixeze nu dublul preţului actual, ci de zece ori pe atît. Bieţii patroni trebuie ajutaţi, munca lor trebuie răsplătită. Categoria aceasta de breslaşi oneşti suferă mult **ac-** tualmente. De la 300 000 lei cit se «făcea» pe zi cu un film bun acum 3 ani, s-a ajuns astăzi la o încasare de peste 1 000 000 cu o realizare mediocră. Vă daţi seama ce reprezintă această cifră ? Cîtă muncă depusă pentru numărarea banilor, cîte eforturi pentru transportarea bancnotelor şi cîte scandaluri cu publicul care nu se împacă cu răspunsul «nu mai sînt bilete» !

Fixarea unui preţ înzecit ar fi ideală nu numai din punctul de vedere al bancnotelor uşor de numărat, ci şi din alte motive : s-ar curma în sfîrşit spectacolul degradant al cozilor la casele de bilete ale cinematografelor, şi o triere serioasă ar fi posibilă în rîndurile spectatorilor : s-ar dovedi astfel, în mod indubitabil, cine a profitat de pe urma războiului şi continuă jocul speculei... în sfîrşit, credem că urcarea preţurilor la cinematografe ar contribui, mai mult

decît toate dispoziţiile de pîriă acum, la descongestionarea Capitalei prin exodul provincialilor spre oraşele de baştină, unde cinematografiştii n-au aflat încă despre fanteziile colegilor de la Bucureşti... Deci, rugăm respectuos Comisariatul General al Preţurilor să aprobe suma de 5 000 lei pentru un bilet. Dar, în definitiv, n-ar fi mai bine 10 000 lei ?

P. S. încă o rugăminte adresată Ministerului Propagandei : un biet patron cinematografiat ni se plîn- gea deunăzi că spectatorii sînt foarte nervoşi şi bat din picioare în timp ce se proiectează pe ecran reclamele... Nu s-ar putea da o dispoziţie prin care toţi spectatorii să fie obligaţi să poarte pantofi cu talpă de cauciuc ? Căci reclamele trebuie să continue, ele fiind pîinea cea de toate zilele, câştigată cu sudoare, de bieţii patroni.“

Acestui articol i-a urmat, după numai două săptămîni, adică în numărul viitor, un altul intitulat „...Şi acum, argumentele“.

Iată ce scriam atunci :

„Rândurile noastre de protest împotriva tendinţei de majorare a preţurilor de intrare la cinematografe ne-au adus, pe lîngă mulţumirile cititorilor – a căror dreaptă cauză am apărat-o – şi un val de indignare din partea cercurilor vizate. Cu alte cuvinte, s-au produs reacţiile pe care le anticipam. Cu o singură „surpriză“ : nu ne aşteptam să ni se dea prilej de noi discuţii pe această temă prin argumentele pue-
 rîle cu care am fost combătuţi. S-a spus, într-adevăr,

că protestul nostru era părtinitor şi că nu avea la bază o cunoaştere aprofundată a realităţilor. Că-i lipseau adică argumentele...

Iată, rînd pe rînd, argumentele noastre în virtutea cărora am socotit nejustificată o nouă majorare a preţurilor.

Toate cinematografele fac astăzi reţete excelente, chiar atunci cînd prezintă programe de calitate îndoielnică. Faptul a fost demonstrat prin numeroase reluări care au făcut serie şi prin însăşi puzderia de săli noi care s-au deschis în ultimul timp şi se vor mai deschide în curînd.

Dacă, înainte vreme, cînd concurenţa era aprigă, se putea vorbi de săptămîni deficitare pentru bugetul unui cinematograf, astăzi nu se mai poate vorbi decît despre reţete excepţionale şi reţete bune. De ce ? Foarte simplu : fiecare sală plăteşte zilnic o taxă fixă, în raport cu capacitatea locurilor, şi are un buget dinainte stabilit în care sînt cuprinse cheltuielile şi un minimum de cîştig. Dacă un film realizează într-o zi o reţetă mai mică decît bugetul, ***a*** doua zi este scos de pe afiş. Prin contract, cinematograful îşi ia o singură obligaţie : aceea de a prezenta un film minimum 7 zile. Riscul este deci foarte mic, căci orice inepţie rezistă astăzi pe afiş o săptămînă. Casele de locaţiuni, care suportă tot greul – transport, vamă, taxe, litouri, riscul cenzurării – primesc un procentaj din încasările netto, adică din beneficiul realizat după ce cinematograful şi-a acoperit toate cheltuielile.

în afară de toate acestea, după cîte sîntem inform mâţi, salariile personalului restrîns al cinematografelor n-au fost majorate în raport cu standardul de viaţă de astăzi şi nici nu se manifestă vreo tendinţă în această direcţie. Prin urmare, o eventuală nouă majorare a preţurilor n-ar însemna o înlesnire **a** traiului celor ce muncesc într-adevăr pentru bunul mers al localurilor, ci un cîştig în plus pentru ceilalţi.

Cam acestea ar fi argumentele noastre principale. Cei ce, eventual, ar dori să le conteste sau să emită punctul de vedere al ...apărării, pot fi siguri că în coloanele revistei noastre vor găsi oricînd ospitalitate. Pînă atunci, să ni se dea voie să ne transformăm, de circumstanţă, în apărători ai patronilor de cinematografe şi să notăm aci argumentul cel mai puternic pe care ni l-a putut da un patron pentru a justifica cererea de majorare a preţurilor :

«Bine, dom'le, mi-a spus domnia-sa, dar este scandalos : cînd un bilet de teatru costă astăzi 5 000 de lei, un bilet de cinema să nu coste decît 450 de lei».

în faţa acestui argument, am fi vrut să-l întrebăm: cît v-au costat decorurile la filmul X, ce tantieme plătiţi autorului şi cu cît aţi angajat-o pe... Deanna Dur- bin pe lună ?

Văzînd însă cu cîtă seriozitate vorbea preopinentul nostru, am capitulat fără condiţii..."

Nu ştim în cc măsură campania noastră a influenţat 84 decizia forurilor competente, dar am avut satisfacţia

de a' constata că majorarea preţurilor solicitată de patronii de săli nu a primit încuviinţarea necesară.

în paranteză fie spus, partea amuzantă a lucrurilor este că directorul revistei, în locul felicitărilor pe care le aşteptam pentru succesul campaniei, ne-a mustrat prieteneşte, opinînd că „nu era cazul să ne amestecăm noi în această problemă“. Vina noastră, recunoaştem : scăpasem din vedere amănuntul că şi dînsul era un biet patron... Trebuie să-l fi decepţionat nespus felul cum înţelesesem să folosim libertatea de acţiune pe care ne-o acordase.

Să fi apreciat măcar faptul că prin campania iniţiată făcusem oarecare publicitate revistei.

Dar, apropo de publicitate Secvenţa genericului a luat sfirşit. Urmează chiay secvenţa publicităţii...

♦ „În *curind pe acest ecran !“ Spectatorul* trebuie să... moară de nerăbdare să vadă filmul • Declaraţiile vedetelor, o metodă infailibilă pentru o stirai interesul publicului
- Cind mecanismul de lansare

al „stelelor" rămînea în pană : eşecuri de răsunet
- Formula ideală : „confuzia" dintre viaţa intimă şi cea

cinematografică a vedetelor
- Era indispensabilă publicitatea artiştilor de cinema ?
- Sinuciderea trucată

a lui Valentino
- însingurarea Gretei Garbo, o „poză" ?

Adesea, foarte adesea, înainte de a se duce la un ftl-.n, spectatorul eventual culege amănunte, opinii, într-un cuvînt se informează prin prieteni şi prin cunoştinţe. Dar nimic nu este mai convingător pentru el decît ceea ce vede cu proprii ochi.

Această idee a stat probabil la baza descoperirii unuia dintre cei mai buni agenţi de propagandă pentru un film, filmul-anunţ, aşa-numitui. forşpan sau, cum îi spun americanii, ***trailer.***

În fond, dacă am vrea să dăm o definiţie, filrnul-anunţ este – sau cel puţin ar trebui să fie – un.

film de scurt metraj făcut după unul de lung metraj. Un rezumat, o chintesenţă, o concentrare la maximum a esenţei într-un minimum de spaţiu.

Este faimosul „în curînd pe acest ecran“. Procedeul nu-i nou. încă de pe vremea filmului mut, la începutul antractului, în zgomotul fotoliilor care se ridicau, se proiecta pe ecran un rezumat al principalelor fragmente din film. Şi iată cum se proceda. în faţa aparatului de proiecţie se aşeza o placă de sticlă pe care' era scris textul – o placă de lanternă magică – iar în acelaşi timp se proiectau cîteva scene din film. Aşa încît, pe ecran, textul părea im- primat pe imagine.

Operaţia era mai mult sau mai puţin bine realizată de operator. Dar bine sau prost făcute, forşpanurile nu izbuteau să capteze atenţia spectatorilor.

A apărut filmul vorbitor. Tehnica filmului-anunţ n-a suferit nici o îmbunătăţire. Producătorii s-au mulţumit să lipească bucăţi din film înfăţişînd diverse scene.

Abia în 1932 America a trimis pe continent primele filme-anunţ demne de acest nume. Filmul-anunţ a căpătat o bază şi a devenit o industrie. S-au creat case specializate în forşpanuri.

Filmul-anunţ este acum un fel de antologie minuţios selectată şi înzestrată cu ultimele perfecţiuni ale tehnicii. Nu mai sînt cîteva scene tăiate la întâmplare şi proiectate pe ecran, e o povestire comprimată care se inspiră din intriga filmului, care stîrneşte interesul, subliniază anumite situaţii, reprezentând un tot 87

în sine. Spre a se obţine acest rezultat, filmul-anunţ trebuie lucrat cu aceeaşi minuţiozitate cu care se turnează un film obişnuit.

Astfel, după ce a fost studiat bine filmul în cursul mai multor proiecţii, după ce s-au luat asupra lui note suficiente, se alcătuieşte un scenariu. Cel mai greu de realizat este, ca în orice scenariu. începutul. Trebuie neapărat să capteze atenţia spectatorului din prima clipă, să-l înlănţuie, să-l captiveze. După aceea, partida e pe jumătate cîştigată. Forşpanul nu mai trebuie să prezinte decît cîteva scene îngrijit alese şi dinamice. Dar, în tot timpul acestei prezentări, trebuie să păstreze linia scenariului, să nu se abată de la cronologia lui. Să sugereze, în cîteva scene, tema fără a-i diminua interesul, ba, dacă e cu putinţă, să-l mărească. Pe scurt, pentru ca filmul- anunţ să-şi atingă scopul, trebuie ca spectatorul să exclame : „Pare să fie interesant filmul ăsta. Trebuie neapărat să-l văd“.

Spre a se ajunge la- acest rezultat, o întreagă echipă de tehnicieni a muncit o săptămînă şi mai bine. Odată scenariul terminat, a trebuit să se reproducă 40 pînă la 50 de scene, să se potrivească cuvintele,. muzica şi zgomotele, după efectele sonore necesare. Apoi, operaţia de adunare a tuturor scenelor, un montaj cît mai alegoric cu putinţă, fără a se lăsa totuşi loc virtuozităţii tehnice în detrimentul sensului.

O altă calitate a filmului-anunţ este scurtimea metrajului. 100 de metri : 3 y_2 minute de proiecţie.

Acesta este timpul acordat imaginaţiei realizatorilor săi pentru a trezi interesul publicului.

Pe scurt, scopul esenţial este ca spectatorul să ardă de nerăbdare de a vedea filmul. Numai atunci, forşpanul sau mai bine spus realizatorii săi se pot declara satisfăcuţi de rezultat...

în ceea ce ne priveşte pe noi, spectatorii, scara valorilor este uneori inversă : cu cit forşpanul este mai bine făcut, mai atrăgător, cu atît trebuie să manifestăm mai multă circumspecţie. Nu o dată ni s-a întîmplat să păţim chestia cu pomul... Să nu uităm coeficientul de exagerare – ca să nu folosim pe j ora – tivul păcăleală – al fiecărei reclame...

În trecut – nu ştim dacă se mai foloseşte şi astăzi – unul din mijloacele de publicitate cele mai frecvent utilizate de marile studiouri erau aşa-zisele „Star Quotes“, citate din declaraţiile unor vedete, regizori şi producători. Studiourile respective trimiteau ziarelor şi revistelor un set de 30 de articolaşe care urmau să pregătească terenul pentru lansarea unui film, a actriţei sau regizorului respectiv.

Ne-a trecut prin mină un asemenea set cuprinzînd 40 de file volante capsate în colţul din stingă sus, set editat de Paramount.

Prima filă, tipărită, se intitulează „Star Quotes, prezentări interesante pentru cititori“. Urmează una tot tipărită care îndeamnă : „Stimulaţi vînzarea cu aceste prezentări interesante pentru cititori ce vă sînt trimise GRATUIT de la Hollywood. Citate din declaraţiile starurilor favorite ale cititorilor dum-

neavoastră. Treizeci de întrebări interesante la eare răspund starurile cu ***propriile lor cuvinte...*** Un roman în 30 de episoade."

Mai departe, o pagină pe care sînt înşirate numele celor 30 de personalităţi din Hollywood, purtînd titlul „Care sînt cele 30 de personalităţi din Hollywood care au contribuit la această prezentare interesantă pentru cititor ? Iată numele lor : Anne Baxter, Alan Ladd, Lizabeth Scott, Ray Milland, Joan Caulfield, Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Bob Hope, Joan Fontaine, William Holden, Paulette Goddard, Sonny Tufts, Veronica Lake, Bing Crosby, Betty Hutton, Cecil B. deMille, Dorothy Lamour, Macdonald Carey, Teresa Wright, Kirk Douglas, Marlene Dietrich, John Hodiak, Burt Lancaster, John Farrow, Diana Lynn, Sterling Hayden, Olga San Juan, Douglas Dick, Kristine Miller, Cecil Kellaway."

„Din Hollywood soseşte această prezentare senzaţională a unor «Citate din staruri» cane cu siguranţă vor stîmi entuziasmul cititorilor. Pentru dumneavoastră, rezultatele vor reprezenta o creştere simţitoare a tirajului" – se menţiona pe o altă pagină care conţinea şi „modul de întrebuinţare" :

„«Star Quotes» se compune din întrebări de mare interes adresate unui număr de 30 de staruri din Hollywood şi, în paginile care urmează, fiecare dintre aceste staruri răspunde întrebării deosebite ce i s-a pus. Răspunsurile individuale (în număr total de 30) prezentate aci în formă şapirografiată cuprind 90 aproximativ 400 de cuvinte fiecare. Pentru a men-

ţine tot timpul treaz interesul cititorilor, este reco-' mandabil să publicaţi declaraţiile vedetelor zilnic şi consecutiv timp de 30 de zile. Pe pagina următoare găsiţi sugestiile noastre privind punerea în pagină a materialului ca să vă daţi seama cum va arăta în publicaţia dumneavoastră."

Şi, într-âdevăr, se înfăţişează textul şi imaginea – portretul starului respectiv – paginate atît pe **o ’** coloană, cît şi pe două.

Dar şi publicarea acestor articole trebuia pregătită într-un anume fel, cu un anumit ceremonial. Editorii primeau sugestii şi în acest sens, dar poate că termenul de sugestii nu este cel mai potrivit, dat fiind că li se trimiteau texte gata confecţionate. De pildă, cu aproximativ o săptămînă înainte de a se inaugura seria articolelor, trebuia să se insereze următorul anunţ : „în curînd, în (numele publicaţiei) va apărea un material inedit din Hollywood, intitulat «Star Quotes». Această neobişnuită formulă vă va familiariza mai mult cu personalitatea individuală a fiecăreia dintre vedetele dumneavoastră de cinema preferate. întrebări, variind de la «Care este secretul succesului dumneavoastră ?» adresată lui Bob Hope, la «Cum vă menţineţi silueta ?» adresată Paulettei Goddard, primesc răspunsul din partea vedetelor respective cu scopul de a-i ajuta pe cititori să înţeleagă mai bine personalitatea starurilor lor favorite. Vă va interesa şi vă veţi amuza. Urmăriţi anunţurile care vor fi publicate foarte curînd spre a afla data cînd vor apărea primele «Star Quotes»."

în ziua precedentă debutului seriei de întrebări şi răspunsuri, cititorii aveau să citească următorul text :

„Săptămîna trecută, s-a publicat în această pagină un anunţ prin care cititorii erau informaţi despre o nouă şi interesantă serie de articole intitulată «Star Quotes* şi provenind din Hollywood. în- eepind de mîine, primul din această serie va apărea în (numele publicaţiei). Veţi citi unele întrebări interesante adresate starurilor dumneavoastră preferate. Răspunsurile date de staruri vor fi la fel de interesante şi în acelaşi timp instructive. Vor vedea lumina tiparului cu propriile cuvinte ale respectivelor staruri. Vedeţi ce au de spus personalităţile ecranului, poate că la o întrebare pe care dumneavoastră înşivă v-aţi pus-o singur, se dă răspunsul. Mîine, ziua cea mare. Fiţi atenţi. Seria se numeşte «Star Quotes». Urmăriţi-o în fiecare zi pentru propria dumneavoastră plăcere."

Trebuie să recunoaştem că spiritul de organizare, prevedere şi eficienţă, specific american, era nota dominantă a acestei formule de publicitate prin care ziarele primeau totul mură-n gură. Iniţiativa editorilor era inutilă.

Dar cum sunau faimoasele întrebări şi răspunsuri? Am spicuit cîteva :

Burt Lancaster, întrebat „Care factor consideraţi că este mai important pentru a izbuti la Hollywood, **92** talentul sau norocul ?" răspundea : „Vreau să joc

rolul actorului cinstit care, cînd e întrebat despre secretul succesului său, răspunde că s-a datorat parte talentului, parte norocului – aproximativ zece la sută pentru primul şi nouăzeci la sută pentru ultimul... Oricum aş lua-o, trebuie să recunosc că mă aflu aici la Hollywood şi fac filme mai cu seamă fiindcă sînt un tip norocos. Cînd privesc înapoi la cariera mea de actor profesionist, am senzaţia că soarta a fost nespus de bună cu mine şi că pentru toate succesele pe care le-am dobîndit trebuie să mulţumesc unor întîmplări norocoase. Poate că cineva înclinat mai mult decît mine spre misticism ar numi aceasta destin. Personal, prefer să silabisesc n-o-r-o-c. A fost un noroc pentru mine faptul că producătorul cinematografic Hal Wallis s-a aflat întîmplător la New York în perioada cînd îmi făceam debutul teatral într-un spectacol de pe Broadway care a ţinut afişul doar cinci săptămîni şi că a intrat să vadă spectacolul. După cum tot noroc a fost faptul că în seara aceea am jucat mai bine ca niciodată, ceea ce a avut drept rezultat semnarea unui contract cu Hal Wallis pentru producţiile sale. Ce s-a întîm- plat după ce am ajuns în oraşul filmului ? Ei bine, o altă potcoavă de cal m-a lovit în cap. Am aflat că Wallis nu putea să înceapă filmul său *Furia deşertului* care avea să fie primul meu film, decît abia peste cîteva săptămîni. Aşa că mi-am făcut bagajele şi am cumpărat un bilet de tren pentru New York. Dar, din fericire, pe atunci Mark Hellinger căuta un actor necunoscut care să joace rolul Swede din *The Killers.*

M-a chemat la el şi m-a pus să fac o probă. Am restituit biletul de tren şi, cît ai clipi din ochi, m-am trezit în faţa aparatului de filmat întruchipîndu-l pe Swede. Nu se putea o lovitură mai mare pentru un necunoscut, la prima lui apariţie pe ecran, ca acest rol atît de bun.

Norocul a ţinut iar cu mine cînd am început, în cele din urmă, să turnez *Furia deşertului,* fiindcă s-a întîmplat să fie una din cele mai ambiţioase producţii ale lui Wallis şi primul său film tehnicolor făcut pentru Paramount. Desigur, nu uit că cu toate noroacele mele trebuie să mă străduiesc din răsputeri să deVin cel mai bun actor, pe măsura posibilităţilor mele. Dar am de gînd de asemenea să nu-mi schimb numărul de la pălărie şi să mulţumesc stelei mele noro- . coase ori de cîte ori mă duc la culcare."

Ray Milland, tatăl din *Love- Story* şi asociatul lui Rudy Jordache din serialul Om *bogat, om sărac,* care astăzi nu mai spune prea mult cinefililor noilor generaţii, dar care s-a numărat printre vedetele de primă mină ale Hollywoodului, răspundea astfel la întrebările „Sînteţi satisfăcut de realizările dumnea- . voastră în cinema şi care vă sînt planurile de viitor în legătură cu cariera dumneavoastră ?" : „Nu cred că aş putea fi mai puţin satisfăcut decît sînt în ceea ce priveşte realizările mele artistice. Aceasta este în mod deosebit valabil acum, după ce-am primit cea mai înaltă distincţie pe care o poate primi un actor de cinema. Cariera mea nu poate fi mai activă, **94** dar am atîtea de făcut încît mă aflu într-o dilemă.

Vreau să fac mereu ceva mai bun, aşa incit nu pot spune că sînt satisfăcut în vreun fel. Am jucat atît de multe roluri încît mi-am pierdut complet identitatea. Aproape că nu mai ştiu cine sînt. De pildă, în *Paradisul pierdut,* am fost un alcoolic. în *Mireasa elegantă,* am interpretat un marinar. în *Nobila doamnă imperfectă* am fost un politician din epoca victoriană dornic să cucerească sufragiile femeilor, în *Necazul cu femeile* am încarnat un profesor de liceu distrat. în *California,* un grănicer. în *Cerceii de aur* am apărut întruchipînd un ţigan, alături de Marlene Dietrich. Variaţia este minunată. Dar cine voi fi data viitoare ? Nu e plicticos să fii actor. Dar credeţi că vreau să fiu actor tot restul vieţii mele ? M-am gîndit întotdeauna să fac regie. De fapt, în mintea mea, regizez fiecare film în care apar. Nu, nu. sînt departe de a fi satisfăcut de mine însumi. Sînt tot timpul în alertă."

Barbara Stanwyck, pe care noua generaţie n-a avut, din păcate, prilejul s-o vadă în marile ei creaţii, ci doar în modeste westernuri, a fost întrebată : „Vă place întradevăi- să fiţi profesionistă şi de ce ?" Iată răspunsul: „Nu m-am considerat niciodată o profesionistă. Sînt o femeie care munceşte. Munca mea a fost întotdeauna mai degrabă slujba mea decît cuvîn- tul acela pretenţios – cariera mea. îmi place să joc şi muncesc din greu. Nu cunosc nici un alt mijloc de a-mi îndeplini menirea. îmi dau seama că lumea gîn- deşte că este un mijloc uşor de a-ţi cîştiga existenţa :— o ocupaţie plină de strălucire aparentă. Cînd

turnez un film, la 5.30 dimineaţa sînt în picioare şi la 9 seara în pat. Trebuie să te scoli la o oră atît de matinală ca să arăţi plină de vitalitate şi prospeţime şi pentru c;i fiecare celulă a creierului să se afle concentrată asupra muncii. Interpretarea solicită tot efortul de inteligenţă de care este în stare o actriţă. Evident, nu toate rolurile sînt la fel. Dar ca să interpretezi bine un personaj, trebuie să te topeşti în pielea lui, să gîndeşti, să mănînci. să dormi şi să respiri la fel ca el. Altfel, eşti aceeaşi fiinţă care interpretează mai multe roluri diferite, singura diferenţă evidentă fiind una de costumaţie şi machiaj. Este pasionant şi plin de satisfacţii să joci o scenă în adîn- cime. Munca e bună numai atunci cînd simţi suflul emoţional al unei scene şi-ţi exerciţi forţa de stăpî- nire asupra ei, fără a pierde impactul scenei în viziunea ta asupra personajului. La sfîrşit, ai mulţumirea de a spune : «Asta e. Am dat tot ce pot». *California* este cel de-al 50-lea film al meu. Am lucrat la el Ia fel de greu ca la primul film. Şi atîta timp cît voi fi o femeie muncitoare, lucrurile nu se vor schimba.“

Marele comic american *Bob Hope,* sperăm cunoscut mai de mult, nu din *Fiul feţei palide,* foarte palidă copie a lui însuşi, a avut de răspuns la întrebarea : „Care este secretul succesului dumneavoastră ?“ A declarat : „Secretul succesului meu constă în faptul că mă bucur de orice. îndeosebi, îmi plac oamenii. Doresc să văd lumea ca pe un prieten al meu şi mă 96 străduiesc să dobîndesc această prietenie. Strângere

de mină pentru strîngere de mină. Zîmbet pentru zîmbet. Şi afecţiune mutuală. Nu doresc nimănui nimic rău. Asta e o pierdere de timp. Am un singur scop pentru mine însumi : fericirea. Ca să fii fericit, trebuie să trăieşti în pace cu cei din jurul tău. Pentru mine, sunetul cel mai plăcut este rîsul. Te întinereşte, îmi place să rîd şi să-i fac şi pe alţii să rîdă. Obţin un dublu rezultat : mă menţine sănătos şi treaz mintal şi fizic. Nu mă plictisesc niciodată. Căci există întotdeauna ceva de făcut. Ascultă-i pe ceilalţi şi apoi încearcă să oferi ceva de preţ din ceea ce posezi. îmi place să fiu activ. Sînt întrebat cum îmi menţin condiţia fizică. Datorez totul exerciţiului. Mi-am clădit o rezistenţă considerabilă. în şcoală, am fost jucător de fotbal. în prima perioadă a carierei mele profesioniste, am fost de asemenea luptător. Apoi, am jucat golf şi mi-am făcut un program de somn : opt pînă la zece ore pe noapte, cît mai des posibil. Sînt o fire foarte curioasă. Trebuie să aflu cît mai multe despre ceilalţi. Oaspeţii mă stimulează. Sînt convins că m-aş simţi foarte prost dacă aş sta departe de mulţime. Aş deveni morbid, m-aş îmbolnăvi numai de teamă că ar putea să-mi scape ceva. Pe platou, încerc întotdeauna să-mi înţeleg bine textul şi sînt oricînd dispus să reiau scena «numai încă o dată».“

Joan Fontaine, sora Oliviei de Havilland, pe care micul ecran a prezentat-o cinefililor actualei generaţii în *Lumină de gaz* şi *Rebecca,* întrebată care este pasiunea ei cea mai mare, fireşte în afară do cinematograf. a răspuns că dintotdeauna hobby-ul ei au

fost parfumurile' scumpe, rafinate şi că posedă o colecţie de sticluţe care depăşeşte cifra de 500. De asemenea, a. precizat în ce împrejurări foloseşte fiecare marcă, ceea ce ni s-a părut că se poate trece cu vederea...

Nu acelaşi lucru am considerat posibil în cazul sfaturilor date de *Paulette Goddard* privind menţinerea siluetei. „După părerea mea, epoca dietei rigide a trecut. Pentru nimic în lume nu mi-aş pune în pericol sănătatea prin regimuri severe, deoarece pot să-mi păstrez silueta prin exerciţii fizice. Totuşi, nu mănînc cartofi cînd mănînc pîme şi viceversa. Mă limitez **la** deserturi bogate doar o dată pe săptămînă. Ori de cîte ori simt că am luat mai multe calorii decît în mod normal, fac o plimbare lungă-. Iată regimul meu. Micul dej an : fructe fierte sau proaspete, cafea neagră, o ,felie de cozonac sau ceva asemănător. Prîn- zul : o salată de legume sau de fructe şi un pahar cu lapte. După-amiază : alt pahar cu lapte sau lapte bătut şi un fruct. Cina : carne, peşte sau pui, cu două sau trei legume diferite ea garnitură. De trei ori pe săptămînă îmi permit un cartof fiert, dar niciodată nu mănînc pîine la cină. Cînd nu filmez, joc mult golf şi tenis şi înot în fiecare zi. Dar în zilele în care mă aflu în faţa aparatului de luat vederi n-am vreme pentru aceste sporturi, aşa îneît mă duc în fiecare zi la profesorul de gimnastică al studioului care mă ajută să mă menţin în formă. Sub îndrumarea acestuia, după ee-am terminat lucrul, seara, fac o serie **9$ de** exerciţii timp de o jumătate de oră. Apoi, mă

supun unui masaj şi mă duc la baia cu aburi unde stau 15—20 de minute. După cină, acasă, mă pliirib puţin şi apoi la culcare. Cînd o vedetă turnează **un** film consumă multă energie şi are nevoie de mUltă odihnă. Mersul pe jos este, după părerea mea, **unul** din cele mai bune exerciţii şi de aceea-îl practic **cu** plăcere."

Veronica Lake, eroina neuitatului film *Nevasta mea, vrăjitoarea,* cu Fredric March în rolul soţului, a fost întrebată : „Aţi putea să ne dezvăluiţi cîteva aspecte ale adevăratei dumneavoastră personalităţi'? în viaţa particulară, în calitate de Mrs. André de Toth, sînteţi aceeaşi sirenă blondă, lucidă de pe ecran, cu apă îngheţată în vine ?" Răspuns : „Departe de mine gîndul de a deziluziona pe cineva, dar în realitate nu sînt ceea ce par a fi cînd mă găsesc în faţa aparatului de filmat. Dacă vreţi să ştiţi groaznicul adevăr – sînt o femeie care-şi iubeşte căminul, copiii şi soţul. Nu mă provocaţi, căci sînt în stare să vă povestesc totul despre fiecare dintre ei. Nu găsesc nici**-o** dificultate în păstrarea echilibrului între carieră şi căsnicie. Nu e nici o problemă dacă chibzuieşiti **tbine** cu mintea, şi cu inima. Fireşte, familia mea se **va** situa întotdeauna pe primul plan. Nu-.md place viaţa de noapte, nu frecventez localurile. Atît eu cît şi soţul meu preferăm viaţa în aer liber. Cînd ajungem acasă, acolo rămînem. Ne facem planuri mari să devenim fermieri. Viaţa de familie este tema mea favorită de conversaţie. îmi place să reproduc vorbele, copiilor mei sau să discut despre gătit. Nimeni din cei **ce**

mi-au văzut filmele nu şi-a imaginat desigur că aş fi în stare să gătesc dar, credeţi-mă, o fac. Şi încă bine."

Bing Crosby, a cărui dispariţie recentă a provocat numeroase regrete în rîndurile cinefililor care l-au cunoscut în perioada de strălucitoare glorie, a avut de răspuns la întrebarea „Sînteţi într-adevăr leneş sau totul nu-i decît o legendă ?" – „Sigur că sînt leneş, într-un sens mai larg. îmi place să fiu leneş. Nu credeţi ? Filmul *Cer albastru* a fost cel de-al 35-lea film în 15 ani de activitate. Credeţi că am muncit mult la această realizare ? 6, nu. Doar trei luni, cu mai puţin de o săptămînă întrerupere, şi am cîntat un total de doar 22 de cîntcce, atîta tot. Filmul următor, *Bun venit, străine,* n-a cerut decît 60 de zile de turnare ! în *împăratul valsului,* am avut de asemenea mult de cîntat. Dar credeţi că a fost greu ? Vă înşelaţi ! Apoi a trebuit s-o sărut pe Joan Fon- taine numai de cincisprezece ori şi numai unul dintre săruturi a durat un minut şi optsprezece secunde. Nu-i tocmai rău pentru un leneş ! După *Împăratul valsului,* am turnat *Drumul spre Rio* cu Dorothy Lamour şi Bob Hope şi, firește, a trebuit să învăţ portugheza. După cum vedeţi, am avut ceva treabă. Celelalte activităţi ale mele în afara studioului *1* Fleacuri. Doar o emisiune săptămînală la reţeaua naţională de radio, un disc nou în fiecare săptămînă ; producţia propriilor mele filme prin -Crosby Pro- 100 ductions Inc.», unele interese în altă companie independentă de filme ; apoi «Crosby Investment Corp-o- £ ration» pe care o conduc ; apoi «Crosby Research g

Foundation» unde am o participaţie, ferma de 2 000 de acri din Nevada ; participaţia la o fermă din Argen- 2 tina ; în sfîrşit, lupta la care n-aş renunţa pentru ni- mic în lume – lupta împotriva paraliziei infantile. § Vi se pare mult ? N-ar fi cazul să-mi placă să fiu 2 leneş ?“

Marele regizor *Cecil B. deMille* a fost pus în faţa următoarei întrebări : „În calitate de mare maestru al cinematografului, pe biroul căruia trebuie să fi trecut milioane de mostre de frumuseţe fotografiate, care sînt, după părerea dumneavoastră, condiţiile pentru executarea unei fotografii de efect ?“ Replica a fost următoarea : „Preocuparea mea principală este filmul, mişcarea, nu fotografia, imaginea statică ; totuşi, voi încerca să răspund la întrebarea dumneavoastră, deoarece am unele idei proprii asupra subiectului menţionat. Iată condiţiile preliminare care socot că pot contribui la realizarea unei fotografii de efect : gîndiţi- vă în primul rînd la mîinile dumneavoastră ; ţineţi-le în aşa fel încît să nu lase impresia că pozează, ele trebuie să exprime graţie. Observaţi mîinile în oricare fotografie a unui star şi veţi vedea cît de importante sînt ele pentru executarea unei bune fotografii. «Strălucirea» în fotografii se dobîn- deşte printr-un umăr ridicat, printr-o bărbie uşor aplecată într-o parte, printr-o drapare cu mătase, prin numeroase gesturi bine studiate. Toate aceste 101

lucruri pot fi învăţate din fotografiile starurilor. Pentru pozele în mărime naturală, şoldurile trebuie ţinute uşor aplecate într-o parte în faţa obiectivului. Această înclinaţie îngustează şoldurile, dînd o senzaţie de supleţe. Retuşaţi cu grijă orice defect din fotografiile dumneavoastră. Nu dispreţuiţi aceste sugestii din pricina aerului lor «artificial»-. Sînt folosite la Hollywood în fiecare zi cu bune rezultate. Şi să nu vă închipuiţi că producătorii şi regizorii nu sînt sensibili la o fotografie atrăgătoare care arată că subiectul respectiv posedă unele noţiuni despre arta de a crea o impresie strălucitoare. Multe dintre vedetele cărora le-am oferit posibilitatea să se afirme în filme mi-au atras mai întîi atenţia printr-o fotografie.“ Lui ***Kirk Douglas*** i-a fost adresată o întrebare în- tr-adevăr mai puţin obişnuită : „Gropiţa aceea Vizibilă pe care o aveţi în bărbie v-a provocat vreun neajuns în activitatea dumneavoastră la Hollywood ?“ „O vreme – a declarat el – se părea că eram cît pe-aci să-mi pierd identitatea. Unii din asistenţii producătorului voiau să umple cavitatea cu fard, iar unii dintre prietenii mei bine intenţionaţi, ori de cîte ori se uitau la gropiţa din bărbie, îmbrăţişau această idee. Forţele anti-gropiţă argumentau că scobitura era prea pronunţată şi că nu... mergea cu chipul meu, zice-se bine dăltuit. O altă obiecţie pretindea că gropiţa dădea o tentă feminină unui profil foarte masculin. Lucrurile au mers atît de departe încît s-a recurs la un test fotografic al feţei mele, cu cen- 102 trul locului încriminat acoperit şi retuşat de machior.

în ce mă priveşte, am opinat pentru menţinerea gropiţei, argumentând că, în definitiv, era un fel de semn distinctiv al obrazului meu. După 30 de ani de convieţuire, mă ataşasem de ca. Dealtfel, gropiţele erau un lucru obişnuit în familia mea Şi, în afară de aceasta, mi se părea că un ins pe nume Cary Grant se descurcase destul de bine la Hollywood, deşi avea o gropiţă exact în centrul bărbiei. Apoi, alţi actori nu avuseseră şi ei diverse semne distinctive ? Cui i-ar fi plăcut să-l vadă pe Clark Gabie fără mustaţă? Sau îşi putea cineva imagina un Frank Sinatra gras ? Sau pe Veronica Lake fără părul ei blond şi lung ? în fond, gropiţa era -«marca fabricii» mele...“

Marlene Dietrich a fost chestionată în legătură cu perioada războiului : „Aţi avut în timpul războiului vreo întâmplare menită să vă influenţeze în vreun fel activitatea viitoare ?“

Diva a răspuns : „Da, întrucît în timpul celor trei ani de război am călătorit peste tot, partîcipînd la acţiunea de destindere a membrilor forţelor armate, am devenit mai puţin comodă. Nu mai pot sta locului. Acum înţeleg ce înseamnă să suferi de claustro- fobie. Trebuie să mă simt mereu în mişcare. Cînd e vorba de o călătorie, încep numaidecît să mă agit, nu mai am astâmpăr.

Trebuie să plec şi să mă reîntorc mereu. La început am lucrat la Paris, apoi la Hollywood. întotdeauna după Hollywood, Parisul sau alt **loc unde se turnează va fi destinaţia mea viitoare. Mereu sînt nerăbdătoare să plec în California sau la Paris, deşi abia am venit de acolo. Aceasta va fi**

de aci înainte pecetea caracteristică a carierei mele – internaţionalismul. Mă voi duce întotdeauna acolo unde mi se va oferi cel mai bun scenariu. Dacă Parisul va avea ceva pentru mine, voi merge în Franţa. Dacă Londra mă va chema după Paris, mă voi duce acolo sau mă voi întoarce la Hollywood. Vreau să am libertate deplină de acţiune."

♦

Evident, toate declaraţiile spicuite mai sus, făcute în urmă cu mai bine de 30 de ani, conţineau şi diverse referiri la ultimele filme ale starurilor respective, referiri care constituiau în fond însăşi raţiunea de existenţă atît a întrebărilor cît şi a răspunsurilor...

Am păstrat doar opiniile pe care le-am considerat apte să sugereze unele mentalităţi, unele moravuri ale Hollywoodului de odinioară.

Nu ne ascundem însă o îndoială, o doză de scepticism, desigur rămăşiţă a bogatei experienţe în materie acumulate de-a lungul anilor. S-o spunem răspicat : ne temem ca nu cumva toate răspunsurile date să nu fi fost decît fructul imaginaţiei inventivilor şi fecunzilor publicity-men ai Paramountului de care intervievaţi! au luat cunoştinţă, ca şi noi, citind buletinele de presă...

Trebuie să recunoaştem că fantezia publiciştilor din cetatea filmului de altădată era, uneori, debordantă. De asemenea, este cazul să dăm Cezarului ce-i al 104

Cezarului. De multe ori, contribuţia lor era hotărî-

toare la naşterea sau lansarea unei ..stele“ pe firmamentul Hollywoodului.

După cum, tot în spiritul obiectivităţi!, trebuie să spunem că, uneori, chiar celor mai buni li se întîmpla să nu obţină rezultatele scontate.

Intr-un număr dinainte de război al revistei „Cinémonde“, Tom Tattle se ocupa de cîteva dintre cele mai răsunătoare eşecuri în materie de lansare, eşecuri care făcuseră vîlvă la vremea lor.

Unul dintre primele a fost acela al Annei Sten, vedetă de origine slavă, pe care Sámuel Goldwyn o adusese cu mari eforturi la Hollywood. A ţinut-o, timp de doi ani, într-un palat, a înconjurat-o de o armată de profesori, aţîţînd cu multă sîrguinţă curiozitatea gazetarilor şi a publicului prin tot felul de ştiri în aparenţă indiscrete. Premiera celui dintîi film al ei a fost un fiasco. Magnaţii au încercat atunci s-o menţină în mod artificial pe Anna Sten, în ciuda atitudinii defavorabile a publicului. Intr-adevăr, nu era plăcut să vezi ducîndu-se-pe apa sîmbetei dintr-odată toate milioanele investite în fata aceea frumoasă care avea personalitate în filmele sale „dinainte“ dar care, coruptă de noua ei viaţă, nu mai poseda la un moment dat nimic...

Un alt eşec a fost cel al Simonéi Simon. Cu prilejul premierei filmului ei *îngerul străzii,* a fost lansată drept, nici mai mult nici mai puţin, „cea mai mare vedetă a lumii“. Neputînd face faţă acestei imagini, Simoné se prăbuşi de pe soclu. Studiourile sale încercară să îndrepte lucrurile prezentînd-o apoi

'drept cea mai tipic franţuzoaică dintre tinerele vedete, făcîndu-i o delicioasă publicitate destinată bărbaţilor nu numai copţi, dar şi arşi de-a binelea... Dar pericolul se ivi din altă parte. Ligile puritane dez- lănţuiră un boicot *nemilos* împotriva ei. Dezamăgită, Simone se întoarse în Franţa. Trist este faptul că adevărata personalitate a artistei n-avea nici o vină în toată povestea aceasta. Pentru comanditarii ei, vedeta fusese o marfă care trebuia vîndută la maximum. Marfa nu se vinde, nu-i nimic. Suprimăm vînzarea articolului în chestiune şi ne gîndim la altceva.

Marlene Dietrich, care s-a bucurat de un „start“ atât de frumos la Hollywood, decăzuse foarte mult în urma obstinaţiei lui Sternberg (de data aceasta era vina regizorului) care se încăpăţîna s-o prezinte publicului drept femeia fatală a epocii. I-a revenit lui Alee Moss, directorul serviciului de publicitate al studiourilor Paramount, misiunea de a repune lucrurile pe făgaşul lor normal. Marlene urma să fie prezentată sub o nouă etichetă. Iată obiectivul principal al adjuncţilor lui Moss care s-au străduit să-l atingă redactând numeroase anunţuri, publicitare pentru cîteva sute de gazete americane, cu prilejul lansării filmului *îngeruL Se* renunţase la sofisticare, la „această femeie este un demon“, „mănîncă inima bărbaţilor“... Nu. „Marlene vrea să fie iubită... lat-o pe noua Marlene, mai adevărată, mai umană ca ori- cînd...“ „Povestea ei este povestea tuturor femeilor...

106 O femeie ea oricare alta“. Manevra n-a

reuşit decît pe jumătate. Marlene angelică în loc de fatală nu s-a bucurat de prea multă trecere la public. în urma acestui eşec, plecă în Europa. Era vorba să turneze un film dar proiectul a căzut şi Marlene s-a reîntors la Hollywood. Un producător avu ideea să încerce o nouă experienţă. Propuse Marlenei un rol într-un film de cow-boy : *Destry.* Marlene avu inteligenţa să-l accepte şi astfel ex-zejţa fu văzută în studio luîndu-se la bătaie ca o mahalagioaică într-un *saloon* dubios şi apărînd în faţa camerei ciufulită şi îmbufnată. Marlene, fata de treabă. Marlene, fata care nu mai face fasoane – era noul slogan al Marlenei. Filmul a avut un mare succes de casă şi curierul artistei a înregistrat o creştere considerabilă a numărului de scrisori venite de la admiratori.

Trucul cel mai des folosit de către şefii de publicitate din Hollywood era încercarea de a-l determina pe spectator să confunde vedeta cu rolurile ce i se încredinţau spre interpretare. Toată publicitatea ***Damei cu camelii*** a fost ţesută în jurul acestei formule: „Taylor loves Garbo“ (Taylor o iubeşte pe Garbo). Spectatorii trebuiau convinşi că Robert Taylor, proaspăt june-prim al Hollywoodului, a fost atît de emoţionat în prezenţa Sfinxului, încît şi-a pierdut capul.

în urmă cu ani, în toate revistele de cinema americane se putea citi următoarea frază : „Marlene Dietrich şi Robert Donat au petrecut ultima noapte unul în braţele celuilalt, inimă lîngă inimă, mînă în mînă“. Lumea citea şi, în cele din urmă, îşi dădea

seama că fraza respectivă nu era decît un slogan publicitar pentru lansarea în America a filmului *Cavaler fără armură* pe care Jacques Feyder îl turnase în Anglia.

Alt exemplu : „Myrna Loy este o soţie perfectă, afirmă Arthur Hornblow jr. şi William Powell...“ Amîndoi erau intr-adevăr soţii ei simultan şi totuşi Myrna nu devenise bigamă... William Powell era soţul ei cinematografic, iar Arthur Hornblow jr. soţul ei în faţa legii, ceea ce nu l-a împiedicat pe Mr. Hornblow, soţul real al „soţiei model“, să primească un număr respectabil de scrisori prin care i se aduceau felicitări pentru copilul dăruit de Myrna Loy – care copil era probabil cel ce apăruse în ultimul film al cuplului William Powell—Myrna Loy.

Studioul Universal a condus cu aceeaşi abilitate jocul cu prilejul primului rol de adolescentă şi al primului flirt adevărat al Deannei Durbin. Mai mult ca sigur, povestea de dragoste n-a fost creată în culise de diriguitorii studiourilor. La început, aceştia s-au şi opus ideii pentru că „îmbătrînea“ brusc copila „lor“. Ulterior însă, s-au gîndit să exploateze situaţia. Dacă Deanna voia să iubească în realitate, va fi pusă să iubească şi în filme... Hotărîrea a dat naştere unei mici drame a cărei victimă inocentă a fost biata Deanna. Cu prilejul unui cocteil oferit în onoarea ei, un gazetar american a avut impoliteţea să o întrebe dacă preferă să fie sărutată de partenerul ei din *Prima iubire,* Robert Stack, sau de adevăratul ei 108 iubit Paul Vaughn. Descumpănită, Deanna a roşit,

a pălit, a izbucnit în plîns şi, în cele din urmă, a fugit trîntind uşa. Deanna era pe atunci prea neştiutoare ca să reacţioneze cum ar fi fost mult mai... profitabil : să-l pălmuiască pe gazetar. Doamne, ce reclamă sublimă !

♦

Nu trebuie să mire faptul că „stelele[1] se temeau atît de mult de ziua în care aveau să nu mai reprezinte nimic pentru public. Fiind, în mîinile şefului de publicitate şi al producătorului lor, o argilă prea maleabilă, riscau ca, în ziua în care nimeni nu se va mai ocupa de ele, să se trezească stoarse de orice substanţă. „Aici a fost un star...“ Se pot cita numeroase cazuri de staruri de ieri cărora Hollywoodul, în ziua uitării, nu le-a oferit nici o singură posibilitate de a duce o viaţă normală, de a se bucura de o fericire obişnuită.

Starurile sînt victimele sacrificate zeului Moloh. Acest zeu Moloh este publicul cinematografic ale cărui gusturi variază : are preferinţe şi antipatii aparent inexplicabile... Schimbător, imprevizibil, uneori e indulgent cu o tînără fată fără talent dar picantă, alteori feroce cu o fiinţă mult mai înzestrată dar care n-a ştiut să-l cucerească numaidecît. Şi el are întotdeauna ultimul cuvînt.

♦

Dar oare, în fond, publicitatea este indispensabilă artiştilor de cinema ? – se întreba, în 1942, într-o re-

vistă spaniolă de cinema, „Primer Plano“, un ziarist care semna B. de Cartes.

Am spicuit cîteva pasaje :

Publicitatea artiştilor a început odată cu cinematograful. în prima perioadă a filmului mut, cînd un regizor de prima mînă cîştiga cîţiva dolari pe săptă- mînă, iar o actriţă cîştiga doar atît cît îi era.necesar ca să se îmbrace şi să mănînce, se vorbea de venituri fabuloase şi de vieţi fastuoase care nu aveau la bază alt motiv decît publicitatea. O publicitate născută din stilul de viaţă nordamerican şi din deviza aceea celebră a unui faimos milionar : „Dacă ai patru dolari, trei investeşte-i în propagandă“.

Unul din mijloacele de publicitate cele mai răs- pîndite în lumea vedetelor erau divorţurile care păreau a fi fost născocite pentru a-i întreţine pe artişti şi pe avocaţi. Se spune că Charlot s-ar fi confesat, în- tr-o anumită împrejurare, că divorţurile sale interesau mai mult decît filmele sale şi că reporterii periodicelor îl întrebau : „Cine va fi viitoarea dumneavoastră soţie ?“ în loc de „Care va fi viitorul dumneavoastră film ?“ Majoritatea acestor ştiri interesau îndeosebi femeile, ştiut fiind faptul că **o** imensă parte din propaganda cinematografului o fac reprezentantele sexului slab.

De-a lungul a mulţi ani, s-au consumat cantităţi uriaşe de cerneală pentru anunţarea şi comentarea divorţurilor lui Mary Pickford, dovedindu-se pînă la urmă că era vorba de o publicitate organizată de ea 110 însăşi. Aproape întotdeauna ştirile se terminau cu o rectificare redactată în aproximativ aceşti termeni :

„N-a fost vorba niciodată să mă despart de scumpul şi nepreţuitul meu Douglas, alături de care mă simt nespus de fericită.“

O artistă prea puţin cunoscută. Lydia Dawies, a încercat să se „lanseze“ trimiţînd tuturor prietenilor săi şi inserînd în presă patru anunţuri :

Primul. „Domnul don Juan Powell şi domnişoara Lydia Dawies vă invită la căsătoria lor, care se va oficia în ziua de 12 august, la orele 8 dimineaţa.“

Al doilea. „Soţii De Powell vă invită la divorţul lor, care va avea loc la 14 august, la orele 8 dimineaţa.“

Al treilea. „Domnul don Henry Radford şi domnişoara Lydia Dawies vă invită la căsătoria lor, care se va oficia în ziua de 14 august, la orele 10 dimineaţa.“

Al patrulea. „Soţii De Radford vă invită la divorţul lor, care va avea loc în ziua de 15 august, la orele 10 dimineaţa.“

Partea curioasă a cazului este că domnişoara Dawies nu numai că a anunţat, dar a şi făcut ceea ce **a** anunţat. într-adevăr, s-a căsătorit şi a divorţat de două ori şi a avut doi soţi în cîteva ore, de dragul publicităţii, a cărei eficacitate nu mai poate fi contestată, dacă ţinem seama de faptul că domnişoara Dawies a obţinut numaidecît un contract...

Spre a se populariza o imagine s-au născocit tot felul de procedee, dar se pare că cel mai periculos **a** fost celebrul truc folosit de Rudolph Valentino. Decepţionat de faptul că nu era cunoscut de nimeni şi

ţinînd să atragă atenţia asupra lui, artistul s-a lăsat călcat de o maşină pe una din cele mai aglomerate străzi din New York. Transportat de urgenţă la spital, tînărul s-a bucurat de un cortegiu impresionant de femei care observaseră desigur că sinucigaşul avea o frumuseţe cu totul neobişnuită. Au urmat inevitabilele întrebări şi răspunsuri : „Ai vrut să te sinucizi ?" „Da.“ „Motivul ?“ „Am vrut să devin artist de cinema şi nimeni nu mi-a oferit un contract. Nu vreau să mai trăiesc.“ Revistele au publicat dialogul, imaginea tînărului accidentat, înconjurat de numeroase femei necunoscute. Sărmanul om ! E atît de nefericit. Cu siguranţă că-şi va lua viaţa dacă nu se va face ceva pentru el... Au început imediat să apară propuneri, mîini întinse dispuse să contribuie la „salvarea unei vieţi“.

Mulţi ani după aceea, întrebat despre acest incident, Valentino i-a contestat veridicitatea. „Aş fi făcut orice, e adevărat, dar nu m-aş fi sinucis. Probabil că aş fi devenit marinar, a doua mea pasiune după cinematograf.“

Toate posibilităţile publicităţii erau folosite de dragul... publicităţii. Cele mai cunoscute şi mai exploatate : dezminţirile din presă şi „orgiile“ urmate de penibile intervenţii ale poliţiei care descoperea mai tîrziu adevăratele mobiluri ale artiştilor. Aduşi în faţa instanţelor judecătoreşti, acuzaţii plăteau o sumă oarecare (din bugetul destinat publicităţii) şi 112 apoi o luau de la capăt...

Tot de dragul publicităţii, Oliver Hardy **nu putea** să slăbească, Stan Laurel să se îngraşe sau Ben Tur- pin să-şi opereze ochiul...

Dar adevărata campioană a publicităţii a fost, incontestabil, Greta Garbo cu faimoasa sa rezervă din care s-a născut moda incognitoului, a „dublurilor** pentru primirea gazetarilor. „Cînd m-am hotărît să devin vedetă de cinema – spusese Greta **pe vapor,** în drum spre America – mi-am jurat că nu voi da niciodată vreun interviu.“ Şi s-a ţinut de cuvînt. Nu spunea oare Wilde că naturaleţea nu este altceva de- cît o mare *poză ?* în cazul Gretei Garbo, însingurarea pe care şi-o impusese a fost cea mai bună şi cea mai eficace publicitate. Greta izbutise să aţîţe curiozitatea oamenilor pînă la ultima limită prin plimbările ei solitare, prin călătoriile ei neprevăzute... Unii medici decretaseră : „Lipsă de globule roşii“. Oricum, cert este că Greta şi-a menţinut popularitatea cea mai lungă perioadă de timp din istoria cinematografului, personalitatea ei trezind şi astăzi un ecou în rîndul cinefililor. Deci, sistemul ei **a** fost **cel mai** eficace. Ca şi alegerea numelui. Garbo vine de **la** „Garbon“ care înseamnă în scandinavă „mister“.

În Franţa, unde se apela mult mai puţin la formulele hollywoodiene, publicitatea artiştilor se făcea uneori folosindu-se drept fundal cazinoul de la Monte Carlo. Averi de milioane depuse în mîinile unei actriţe şi pierdute în cîteva minute. **Devenise** celebru cazul unui îmbogăţit peste noapte prin nu **se** ştie ce mijloace, care plătise cincisprezece mii **de**

franci ca să intre în cazinoul din Biarritz însoţit de Simoné Simon

Răspunzînd, în încheierea articolului său, la întrebarea dacă publicitatea este indispensabilă artiştilor de cinema, ziaristul spaniol recunoştea aportul foarte important al acestui element. Dar atît. Cu-adevărat indispensabil este doar talentul.

Nimic mai trist în artă decît o mare publicitate fără acoperire...

♦

În privinţa mijloacelor publicitare sui-generis, Hollywoodul a deţinut dintotdeauna întîietatea. O glorie pe care confraţii europeni o puneau între ghilimele socotind specific americăneşti metodele folosite şi tra- tîndu-le cu o ironie amabilă...

Nu aceleaşi erau însă sentimentele cînd se punea problema gravă a afirmării producţiei naţionale de filme pe cit mai multe pieţe de pe glob.

Conflictele ivite în acest sens constituie tema secvenţei următoare...

CÎND HOLLYWOODUL „TERORIZA[1]' PARISUL ŞI LONDRA...

Alarmă la Paris ; cele mai mari vedete franceze răpite de Hollywood • Cum a „înghiţit“ cetatea filmului american cinematografia suedeză • „Să ajutăm producţia britanică de filme> aducîndu-ne înapoi starurile de la Hollywood“ • Hollywoodul alarmat: publicul american cere filme franceze !

• Vedetele americane despre colegele lor de peste Ocean • Cînd cumplita noapte a războiului a pustiit studiourile şi a frint aripile
unor visuri frumoase

Perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial a fost marcată de o luptă acerbă, pe baricade aflîndu-se de-o parte Hollywoodul, care se străduia să-şi menţină supremaţia pe piaţa mondială, iar de cealaltă parte, Parisul şi Londra, care voiau doar ca industriile lor naţionale să supravieţuiască.

Nu mai era vorba de înţepăturile de floretă, dé spiritualele şarje amicale pe care şi le adresau de obicei, în secvenţe aparent inofensive, americanii acu- zîndu-i pe francezi că stau cam prost cu morala, fran- cezii

reproşîndu-le americanilor că fac prea mare caz 115

de paralele lor, iar englezii acuzîndu-i pe amîndoi că nu ştiu să se comporte ca nişte lorzi...

De data aceasta, lucrurile aveau un accent mult prea grav pentru a se putea glumi, fiecare dintre cei trei trebuia să-şi ia măsurile pe care le socotea da cuviinţă pentru apărarea intereselor proprii.

într-un număr din septembrie 1937 al revistei de specialitate „Motion Picture Herald“, Pierre Autre scria din Paris, sub titlul „Industria franceză acţionează pentru a preveni exodul masiv spre Hollywood“, despre îngrijorarea conducătorilor industriei franceze de film faţă de emigrarea în masă a artiştilor şi tehnicienilor francezi.

Folosirea de către Hollywood a unui număr imens de artişti şi tehnicieni francezi provocase o nelinişte atît de mare în industria cinematografică a Franţei încît secţia de producţie a Confederaţiei Generale a Cinematografiei publicase un comunicat prin care se stabileau două principii a căror violare urma să fie pedepsită.

Conform edictului, actorii şi tehnicienii trebuiau să consimtă :

1. Să nu accepte nici un angajament în străinătate, în afară de cel mult un film pe an.

2. Să colaboreze la cel puţin un film făcut în Franţa în aceeaşi perioadă.

Comunicatul a fost transmis presei şi, în acelaşi t[4]mp, înaintat Asociaţiei Profesionale a Artiştilor şi 116 Tehnicienilor. Analizîndu-se situaţia, se stabilea :

„Considerînd că situaţia creată prin plecarea sistematică în ţări străine a artiştilor şi tehnicienilor francezi constituie o daună incontestabilă pentru interesele cinematografului francez,

„Că toţi producătorii francezi sînt astfel lipsiţi de dreptul lor legitim de a fi secondaţi în eforturile pe care le fac şi, ţinînd seama de riscurile şi strădaniile necesitate de formarea şi creşterea acestor artişti şi tehnicieni,

„Că interesele distribuitorilor şi proprietarilor de săli sînt de asemenea în pericol, căci prin ajutorul lor, îmbinat cu cel al producătorilor, artiştii şi tehnicienii au atins gloria,

„Că publicul, fără de care n-ar fi posibil succesul, are tot dreptul să ceară artiştilor şi tehnicienilor să-şi respecte obligaţia morală de a-şi consacra talentele creării unor filme făcute în spiritul şi în limba acestui public,

„Se hotărăşte ca, de aci înainte, să se ia măsuri punitive împotriva artiştilor şi tehnicienilor care nu se vor conforma celor două principii."

în susţinerea poziţiei lor, producătorii care cereau „măsuri punitive" invocau argumentul că industria franceză îşi va pierde toate vedetele. Ei subliniau de asemenea că la început fuseseră măguliţi de faptul că actorii francezi se bucurau de apreciere internaţională şi că filmele lor vor constitui o excelentă propagandă universală pentru Franţa.

„Dar, spuneau ei în continuare, a ne opri asupra acestui punct ar însemna să nu privim lucrurile în

perspectivă. Cineva ar putea fi foarte flatat şi s-ar putea simţi chiar dator să mulţumească prietenilor noştri americani pentru cinstea ce ne-o fac alegînd P[f] ril mai buni actori ai noştri pentru filmele lor. Dar producătorii francezi nu pot privi liniştiţi cînd văd studiourile lor secătuite treptat de sîngele tînăr, de talentele pc care ei înşişi le-au descoperit, format şi lansat, uneori cu mari eforturi materiale, învestind în ej speranţe pentru viitorul producţiei cinematografice* franceze.“

Producătorii atrăgeau atenţia asupra faptului că angajarea vedeteloi franceze de către producătorii americani fusese binevenită în primele zile ale filmului vorbitor. Dar atunci, spuneau producătorii, starurile jucau în versiunile franceze ale filmelor americane şi apoi se reîntorceau în Franţa.

„E cu totul altceva însă, susţineau ei, cînd staruri franceze sînt angajate ca să joace în filme americane vorbitoare. Cîţiva reuşesc, dar cei mai mulţi eşuează şi se reîntorc în patria lor cu totul depreciaţi.“

Ca exemple pentru categoria celor care au obţinut succes, producătorii menţionau pe Charles Boyer şi Fernand Gravei. Cel mai mare pericol pentru cinematograful francez, după părerea producătorilor, era faptul că producătorii Hollywoodului se arătau dispuşi şi puteau să plătească gajuri mari.

Starurile franceze deveneau astfel' obiectul unor competiţii internaţionale şi înclinau să ceară salarii **T18**

proporţionale cu cele ale starurilor americane.

Acest fapt era privit ca un. lucru dezastruos pentru producătorii francezi, dat fiind că piaţa lor de desfacere nu se putea compara cu debuşeurile vaste ale filmelor vorbite în limba engleză.

Producătorii îşi exprimau de asemenea regretul că „actorii care au fost excelenţi în Franţa sînt adesea utilizaţi în America în filme care nu se potrivesc nici cu temperamentul, nici cu mentalitatea lor“. Se mai exprima teama că „cinematograful francez va avea aceeaşi'soartă ca cinematograful suedez. Cu doisprezece ani în urmă, cei mai buni actori, cei mai buni regizori ai studiourilor din Suedia au fost angajaţi de Hollywood şi, cu excepţia Gretei Garbo, ce s-a întîmplat cu toţi ceilalţi ? Acesta a fost sfîrşitul cinematografiei suedeze.“

în ciuda măsurilor propuse de producători, problema părea aproape imposibil de soluţionat. Camera Sindicală Franceză a ameninţat că va lua măsuri drastice împotriva starurilor şi tehnicienilor care vor accepta mai mult de un contract pe an în afara Franţei şi nu vor realiza cel puţin un film în Franţa în decursul aceleiaşi perioade.

Ce măsuri trebuiau luate ? Să se boicoteze filmele la care colaboraseră staruri sau tehnicieni francezi ?

Era practic imposibil să boicotezi filmele şi starurile. Atunci, ce era de făcut ?

în aceeaşi măsură, dacă nu chiar mai mare, în ca- re-i afecta pe regizori şi tehnicieni, problema leza interesele starurilor.

Toată lumea recunoştea că poziţia ambelor părţi era de înţeles. Producătorii francezi care creaseră starurile nu voiau să le piardă tocmai atunci cînd atinseseră celebritatea, iar, pe de altă parte, starurile şi tehnicienii nu voiau să renunţe la contracte bune, salarii mari şi securitatea muncii lor, lucruri pe care nu le puteau obţine în Franţa.

Mulţi artişti şi tehnicieni francezi erau siliţi să şomeze cîteva luni întrucît sistemul producţiei franceze nu permitea încheierea de contracte pe termen lung şi, după fiecare film, artiştii şi tehnicienii trebuiau să-şi caute alte debuşeuri. Producătorii francezi făceau cel mult unul sau două filme pe an, iar unele companii erau întemeiate tocmai cu scopul de a produce un singur film.

Punctul de vedere al tehnicienilor francezi angajaţi peste hotarele Franţei, în Anglia sau în America, era exprimat clar într-un interviu acordat de regizorul Abel Gance, devenit celebru în urma filmului său antirăzboinic *Acuz.*

„Nu pentru că am avut vreun conflict cu producătorii mei m-am decis să lucrez dincolo de fruntariile Franţei, spunea el. Dar a devenit din ce în ce mai greu să faci filme mari aci. Dincolo de anumite cifre, producţia nu mai rentează. Părăsesc Franţa deoarece pentru un regizor care este obişnuit să facă filme de o anumită importanţă,

piaţa cinematografică franceză nu-i oferă suficiente debuşeuri.“

Marcel L'Herbier, el însuşi regizor, dar în acelaşi timp secretarul Asociaţiei Cine-Tehnicienilor Francezi, spunea că este de acord în unele privinţe cu decizia luată de producători, dar nu putea admite ca starurile şi tehnicienii să fie privaţi de libertatea de acţiune.

„Consider că libertatea de a face schimburi este foarte importantă, afirma el. Dacă un actor sau un regizor francez părăseşte Franţa, tot îşi serveşte ţara. Dacă pleacă să muncească în ţări străine doar de dragul banilor, nu va avea succes şi nu va mai fi necesară nici o sancţiune."

Maurice Chevalier era de părere că „s-a făcut mult zgomot pentru nimic. Dintre toţi actorii francezi angajaţi la Hollywood, numai doi sau maximum trei vor da cu adevărat lovitura în faţa publicului american. Ceilalţi se vor întoarce foarte curînd."

în ceea ce priveşte publicul, părerea spectatorilor francezi era că nu se poate răpi nimănui dreptul de a avea o situaţie mai bună într-o ţară străină. Dar asupra felului cum avea să întîmpine publicul francez un film american sau britanic, vorbit în limba engleză de vedete franceze, rămînea de văzut. Era bine cunoscut faptul că nici un film american, avînd în rolul principal un actor francez, nu obţinuse succes în Franţa, fie că era prezentat în versiunea originală, fie că era dublat în franceză.

Spectatorii francezi care frecventau un cinema unde se reprezentau filme americane şi engleze în

versiuni originale, găseau ciudat să audă actori francezi vorbind englezeşte. Preferau actori americani sau englezi. Mai proastă era situaţia în cazurile versiunilor dublate. Cinefilii nu puteau să accepte filme ***americane cu vedete franceze atît de bine cunoscute*** ca Charles Boyer, Simone Simen, Fernand Gravet sau Annabella, în a căror versiune dublată auzeau voci care nu erau ale lor,

Singurul film american al lui Charles Boyer care avusese succes în Franţa fusese ***Grădina lui Allah,*** în care Boyer îşi dubla propriul rol. Versiunea franceză dublată a constituit un mare succes în comparaţie cu versiunea originală americană primită cu răceală. Din acelaşi motiv, Annabella s-a dublat pe sine în ***Wings of the Morning,*** Fernand Gravet i-a urmat exemplul cu ***King and the Chorus Girl,*** iar Simone Simon eu ***îngerul străzii.***

Oricum, era limpede – dealtfel, se pare că obiceiul s-a păstrat pînă azi – că spectatorului francez nu-i făcea plăcere să-şi audă vedetele vorbind altă limbă. Poate că se amuza cinci minute, dar apoi se plictisea şi voia ca vedetele franceze să vorbească limba lor, direct, fără dublaj, ceea ce era de înţeles.

Dar asupra relaţiilor Hollywood-Paris vom reveni... Să vedem acum care era situaţia dincolo de Canalul Mînecii, pe ruta Hollywood—Londra.

în 1940, cînd revistele „Picture Show“ şi „Film

Pictorial“ au fuzionat – izbucnise războiul! – Ed- **122**
ward Wood trăgea un semnal de alarmă în titlul unui

articol apărut în respectiva publicaţie cu două nume : „Ca să ajutăm filmele britanice, să ne aducem înapoi starurile de la Hollywood".

Deci, şi producătorii englezi se aflau într-o situaţie precară, fiind siliţi să-şi recheme oiţele rătăcite...

Wood reamintea faptul binecunoscut că ultimul război oferise Americii posibilitatea de a domina industria filmului, menţinîndu-şi supremaţia mulţi ani. Dar, sublinia autorul, înainte de ultimul război mondial, filmele britanice şi, într-o mai largă măsură, filmele europene concurau cu succes Hollywoodul. Multe filme britanice, ca, de pildă, *Victoria cea Mare, Şaizeci de ani glorioşi, Ouod Bob* şi *Adio, domnule Chips* au fost primite cu entuziasm atît în Statele Unite, cit şi în Zinglia.

Aceasta a determinat cîteva dintre cele mai mari companii producătoare din America să-şi instaleze studiouri în Anglia, folosind cei mai buni actori, producători, regizori şi tehnicieni, fără a ţine seama de naţionalitatea lor. Ideea a fost bună, căci – sublinia **Wood –** „filmele care vor să cucerească un loc pe piaţa mondială trebuie să aibă un caracter internaţional".

„Actori englezi pentru filme engleze, sună frumos ca slogan, continua gazetarul, dar, aşa cum am afirmat în repetate rînduri, nu este o afacere bună, nici măcar pentru industria britanică de filme. Niciodată n-a existat un film american sută la sută. Hollywoodul a utilizat oameni din fiecare naţiune civilizată

din lume, şi uneori chiar din cele necivilizate 123

pentru a produce filme şi actorii britanici n-au jucat roluri neînsemnate în aceste filme. Trebuie doar să ne gîndim la nume ca Charles Chaplin, Rónáid Col- mán, Charles Laughton, Brian Aherne, C. Aubrey Smith, Clive Brook, Basil Rathbone, Will Fyffe, Ma- deleine Carroll, Flora Robson şi atîţia alţii care au dobîndit mari succese la Hollywood menite să confirme adevărul celor spuse."

în continuare, Edward Wood îşi manifesta optimismul cu privire la acţiunea întreprinsă de Dávid Rose, directorul şi preşedintele tuturor companiilor britanice ale Paramountului în Anglia, care era ho- tărît ca, pentru filmele americano-britanice realizate în insulă să readucă din America actori şi actriţe de origine britanică.

Dar totul a rămas un vis nerealizat...

♦

În 1938, în conflictul surd dintre Hollywood şi Paris, momentul favorabil a fost de partea francezilor. în- tr-un număr din luna aprilie a acelui an, revista r„Pour Vous" anunţa pe o pagină întreagă, cu o satisfacţie neascunsă : „Hollywoodul alarmat ! Un public american din ce în ce mai numeros pare să prindă |just de filmele franceze".

Raymond Lange, corespondentul particular al revistei, scria printre altele :

„Hollywoodul care se lăfăie în milioane şi e plin de 124 talente, Hollywoodul instalat pe tronul de aur al re-

putaţiei sale începe să se alarmeze. Oh, încă nu pe faţă. La ora aceasta nu e încă, fireşte, nici un pericol pentru California. Dar este de datoria strategilor să scruteze orizontul şi să ghicească semnele viitorului. Capricioasele palpitaţii ale acelei inimi a cinematografului pe care o reprezintă ghişeul de bilete sînt observate cu atenţie şi nelinişte. Piaţa străină a fost întotdeauna pentru cinematograful american un cîmp vast şi prosper. Hollywoodul ieşea, ieri, cu uşurinţă victorios din orice înfruntare cu adversarii săi vlăguiţi. Dar oare drapelul său va rămîne implantat tot atît de drept şi tot atît de mîndru în faţa concurenţi- lor care-şi strîng rîndurile ?

Să precizăm : în domeniul material, California este imbatabilă. Ea dispune de organisme puternice, de mijloace prodigioase, de studiouri admirabile, de o disciplină de fier. Niciodată, în Franţa, nu se va ajunge să se realizeze desfăşurări atît de impresionante, decoruri atît de somptuoase, mişcări de mase atît de intense. Să ne înclinăm : din punct de vedere tehnic, atît pe planul fotografiei cit şi pe cel al înregistrării sunetului sau al luminilor, sau al regiei, Hollywoodul e superior. Dar toate aceste elemente nu se valorifică decît atunci cînd sînt puse în slujba unor opere de calitate. Or, ce folos că un film e admirabil realizat dacă scenariul suferă de o evidentă lipsă de valoare ? Ne încîntă foarte puţin să vedem pe cele mai bune şi mai frumoase actriţe din lume dacă dialogurile lor sînt de o naivitate care te face să plîngi ! 125

Or, cinematograful francez, realizând opere ca ***Un camei de bal, Mayerling, Kermesa eroică –*** citez în mod special pe cele care au înfrunit favoarea ?jne- ricii – a arătat nu numai posibilităţile sale ci şi superioritatea sa. Iată de ce se uită chiorîş la noi Holly woodul."

Mai departe, entuziastul susţinător al filmului francez spunea că a stat de vorbă cu directorul unei săli de cinema newyorkeze, specializate în prezentarea filmelor străine şi cu precădere a celor franceze, care a avut originala idee de a-şi interoga clienţii, întrebîndu-i în cadiul unui referendum : 1. Găsiţi filmele americane superioare celor străine ? 2. Problema limbii vă tulbură plăcerea la vizionarea unui film străin ? 3, Ce vă atrage la un film străin ?

La prima întrebare, 43°/« dintre spectatori s-au declarat în favoarea filmelor americane, 40’/» au răspuns că preferă filmul străin, iar 17°/» s-au abţinut, în ceea ce priveşte a doua întrebare, 82°/° din cei ce au răspuns au declarat că nu-i supără limba, 9°/<> au spus că-4 stinghereşte, iar 9°/“ nu şi-au exprimat o părere precisă. Cit despre al treilea punct, s-au dat cele mai fanteziste răspunsuri posibile. Unul se ducea să vadă un film francez fiindcă îl sfătuise profesorul lui ; -altul, ca să facă plăcere soţiei sale ; un al treilea, fiindcă francezii se pricep să vorbească despre dragoste... -Dar -aproape toţi recunoşteau că scenariile filmelor franceze sînt adesea inteligente, transpuse

fără un lux inutil şi uneori ridicol. Existau şi răspun-

suri ale unor femei care recunoşteau că se duceau să vadă un film francez pur şi simplu pentru ochii lui Charlcs Boycr...

Subliniind faptul că *pentru prima oară* cinematograful francez puica, după aii tea experienţe, să ocupe un Ioc de frunte pe piaţa internaţională, autorul recomanda producătorilor să-şi. limiteze ambiţiile la mijloacele lor modeste în comparaţie cu cele ale Hollywoodului şi să dea realizărilor lor sarea, spiritul, viaţa adevărată care plac atît de mult publicului cinefil.

în cursul aceluiaşi an 1938 şi rn cadrul aceleiaşi publicaţii, „Pour Vous", am găsit o mare anchetă intitulată „Ce gîndeşte Hollywoodul despre cinematograful francez".

La întrebările : „Dintre filmele franceze văzute, pe care le preferaţi ?" „Ce credeţi despre interpreţii lor ?" au răspuns cîteva vedete proeminente.

Ginger Rogers socotea că „este foarte greu pentru noi să facem comentarii asupra filmelor franceze sau să le analizăm căci, din păcate,, vedem foarte puţine aici. Totuşi, cele pe care am. avut norocul să le vădi mi s-au părut excelente şi cred că filmele franceze (sau, cel puţin, cele ce se exportă) sini de *o* foarte înaltă calitate artistică."

Irene Dunne nu era una dintre cinefilele pasionate ale Hollywoodului, dueîndu-se foarte rar la cinema, dar din. cele cîteva filme franceze-pe care le

văzuse îi plăcuse *Clubul femeilor* ai cărui interpreţi îi considera excelenţi.

Joan Fontaine afirma că pentru ea Sacha Guitry reprezenta cea dintîi personalitate a cinematografului, ca şi a teatrului francez. Socotea *Perlele Coroanei* drept cel mai bun film francez pe care-l văzuse. Pe Sacha Guitry îl considera şi cel mai bun actor al ecranului francez.

Douglas Fairbanks jr., care văzuse mai multe filme franceze decît majoritatea vedetelor americane deoarece călătorea foarte mult în Europa, declara că din toate filmele franceze cel mai bun i s-a părut *Iluzia cea mare.*

Barbara Stanwyck era de părere că cel mai bun film francez văzut de ea fusese *Mayerling.* Vedeta franceză preferată : Danielle Darrieux.

Tyrone Power declara : „îmi plac enorm filmele franceze. Nu scap nici un prilej de a le vedea. Dintre numeroasele filme care mi-au plăcut, cea mai profundă amintire mi-au lăsat-o *A nous la liberté, Crimă şi pedeapsă* şi *Kermesa eroică.* Este o adevărată reconfortare să vezi, de pildă, un film realizat cu măiestria impecabilă a lui René Clair. Cit despre actori, unul dintre cei care mi se pare că-i domină pe ceilalţi este Harry Baur. Nu-i niciodată Harry Baur, ci întotdeauna personajul pe care-l încarnează. Ceea ce constituie un lucru rar pe ecran.“

Nu ştim dacă exista vreun raport între entuzias- ,128 mul lui Tyrone Power în faţa filmelot franceze şi na-

ţionalitatea soţiei sale – care nu era alia decît franţuzoaica Annabella – dar am ţinut să reamintim totuşi acest amănunt, fără nici o intenţie maliţîOuSîl...

Dar toate perspectivele frumoase ale filmului francez, care se îndrepta realmente spre un viitor de aur, s-au năruit odată cu lăsarea nopţii, a cumplitei nopţi a conflagraţiei mondiale.

Declaraţia de război de duminică 3 septembrie a condamnat Ia o întrerupere brutală anul cel mai important din industria cinematografică franceză. în primele opt luni ale lui 1939, producţia se desfăşurase intr-un ritm accelerat cum nu mai cunoscuse niciodată pînă atunci, ■ cantitatea mergînd mînă în mină cu valoarea ; iscusinţa tehnică şi arta imaginii, care făcuseră mari progrese, urmau acelaşi ritm.

Publicul se interesa din ce în ce mai mult de cinema şi începuse să resimtă un fel de orgoliu naţional văzînd progresele realizate care situau cea de-a şaptea artă printre primele şase mari industrii franceze. Se întrezărea astfel un destul de serios concurent pentru Hollywood. Reţetele arătau şi ele o creştere substanţială, publicul mergînd din ce în ce mai puţin la teatru şi la operă şi îndreptîndu-se tot mai mult spre cinema.

După septembrie 1939, totul s-a prăbuşit ca un castel dc cărţi de joc. Numeroase proiecte au fost abandonate, studiourile au rămas pustii, o parte din cine-

 matografe şi-au Închis porţile, ca şi multe firme dealtfel. Mii de act oii,

regizori şi tehnicieni erau chemaţi sub arme şi alte mii îngroşau rîndurile şomerilor. Pentru proprietarii de săli, primele opt luni ale anului 1939 fuseseră printre cele mai prospere cunoscute vreodată. Circuitul Siritzky-Gaumont, care grupa 125 cinematografe, înregistrase în acea perioadă o creştere de 30% faţă de reţetele celor opt luni corespunzătoare din 1938. Această creştere era atribuită în primul rînd progreselor constante ale producţiei franceze. Stagiunea estivală a jucat şi ea un rol în această evoluţie, căci nu fusese, ca de obicei, o perioadă de calm. într-adevăr, mulţi parizieni rămăseseră în Capitală din cauza ameninţărilor de război şi căutau o destindere mergînd la cinema.

Nu încape nici o îndoială că producţia franceză ar fi marcat un nou pas înainte dacă nu izbucnea războiul. Aproximativ cincisprezece filme din producţia lui 1939 au fost de o valoare de prim ordin, meritînd a fi situate pe acelaşi plan cu cele mai izbutite producţii ale Hollywoodului. Gabin făcuse două creaţii remarcabile în *Bestia umană* alături de Simone Simen şi *Noaptea amintirilor,* amîndouă studii profunde ale sufletului uman. Un alt studiu psihologic, de data aceasta intr-un azil pentru actori, fusese *La fin du jour* al lui Julien Duvivier, cu Louis Jouvet, Victor Francen şi Michel Simon. Dar printre cele mai bune producţii ale anului, locul întîi îl

ocupa, după unele opinii, *Antanta cordială.* Depănînd istoria relaţiilor amicale dintre cele două mari democraţii europene,

apariţia sa, din punct de vedere propagandistic, nu putea fi mai potrivită. De asemenea, văzuseră lumina ecranului *Trei valsuri,* cu Yvonne Printemps şi Pierre Fresnay şi *Remontons les Champs-Elysées* al lui Sacha Guitry, eu el, Jacqueline Delubac şi Lucien Baroux.

în ceea ce priveşte relaţiile cinematografice franco- americane, ele au fost stimulate de o parte şi de alta prin diverse hotărîri. Jean Renoir a primit premiul Iui „Naţional Board of Review“ pentru cel mai bun film .străin prezentat în America în 1938, *Iluzia cea mare.* Academia franceză a filmului a distribuit mai multe premii pentru cele mai bune filme străine prezentate în Franţa, în cursul anului 1938, premii din care Statele Unite au dobîndit cinci...

...în împrejurările grele ale războiului, conflictelor dintre cele trei cinematografii concurente li s-a pus o surdină menită să sugereze iluzia unei antante cordiale tripartite. Dar cine poate afirma că animozităţile devenite publice n-au continuat să existe de-a lungul anilor, în culise, şi nu mai mocnesc şi astăzi ?

♦

Un conflict la fel de grav şi... permanent a existat între spectatori şi producţiile unor cinematografii, îndeobşte cea hollywoodiană, pe tema „clişeelor“ care invadaseră la un moment dat ecranele. Să vedem despre ce era vorba.

„CLIŞEELE'* IN CINEMA

0
*

Oare cinematograful îşi bate joc de noi, spectatorii ? • Cind eroul cow-boy alerga în galop după un tren sau după nişte bandiţi • Cum se înviora subit boxerul zvîntat în bătaie la vederea iubitei sale • Ceea ce nu se poate vedea decît la cinema • Gnd estetica cerea femeilor să nu se îndrăgostească decît de bărbaţi mai înalţ! decît ele • Luna stătea la dispoziţia îndrăgostiţilor cînd aceştia se refugiau pe terasă

În cartea sa „Confidenţele unui spectator“, publicată în 1919, Louis Delluc, care poate fi considerat crea- , torul criticii cinematografice, definea astfel filmele americane : „Ferme... Prerii... Cow-boys... California...“, iar pe cele italiene : „Mulţime... mulţime... Imperiu... Istorie romană... Mulţime... Mulţime...“ Delluc nu se mărginea astfel să analizeze şi să rezume două stiluri naţionale. El denunţa de pe atunci predilecţia sistematică a cinematografului pentru anumite situaţii, pentru anumite efecte, supunerea 132 lui unor manii.

Căci cinematograful s-a născut maniac. Odată cu vocabularul şi sintaxa lui, s-au precizat convenţii, banalităţi, astăzi tot atît de uzuale ca travclingul. Ca şi în literatură, s-au dezvoltat, în mod paralel, „imaginea“ şi „clişeul“.

Aproape toţi cineaştii, pînă la cei mai buni, s-au sacrificat acestor convenţii care fac parte integrantă din cinematograf. Obişnuinţă inconştientă, ca şi deformarea profesională. Iar noi, spectatorii, acceptăm tot ceea ce ni se oferă, nu vedem dccît aşa cum ni se prezintă. Alt obicei. Altă deformare profesională.

Cîţiva ani după Delluc, Elmer Rice a întocmit inventarul clişeelor şi al neverosimilităţilor cinematografului, în ironica şi savuroasa sa „Călătorie în Purilia“. Această satiră se adresa exclusiv cinematografului mut american. Ea a rămas însă valabilii şi pentru filmul vorbitor din aproape toate ţările.

Astăzi, stilurile naţionale se deosebesc prin autenticitatea lor, dar se apropie prin convenţional. Locul comun a devenit comun tuturor, banalul a căpătat aspect internaţional şi nu se mai poate face o catalogare ca pe vremea lui Delluc. „Telefoane albe... Bucătării mari şi strălucitoare, ca nişte săli de baie... Dormitoare tip sală de aşteptare într-o gară... Case de trei ori mai mici dccît totalul camerelor pe care le cuprind... Străzi alcătuite exclusiv din locuinţe burgheze, magazine de bijuterii şi florării... Ţărănoi cu unghiile vopsite... Dactilografe ultraelegante... Negri copilăroşi... Şoferi de taxi care nu dau niciodată restul... Adolescente brune care devin tinere blonde...

Soare tropical care refuză să impună eroinelor simpatice ruşinoasa sclavie a transpiraţiei...“

Dacă deformările realităţii – banalităţile – rămîn vrednice de dispreţ sau cel puţin discutabile, neverosimilităţile, convenţiile sînt cel mai adesea justificate. Nu este firesc, de pildă, ca într^un cabaret plin pînă la refuz, eroii filmului să găsească întotdeauna o masă liberă (şi un chelner la dispoziţie) cu exact numărul de scaune şi de pahare necesar. Dar, dacă nu s-ar întâmpla astfel, sau localul ar trebui să fie mai puţin aglomerat şi atmosfera mai puţin caldă, sau ar trebui să se aducă o masă suplimentară, şi timpul luat de aceste operaţiuni lipsite de interes ar provoca o ruptură în ritmul acţiunii.

Verosimilul nu poate fi o dogmă intangibilă într-o artă întemeiată în parte pe iluzie. Dar cîteodată neverosimilul, întrecînd măsura, ne face să ne întrebăm dacă cinematograful nu-şi bate joc de noi...

Aceste rânduri au apărut acum mai bine de 30 de ani în revista de specialitate a epocii... Şi totuşi, o frapantă notă de actualitate pare că străbate fiecare rînd, într-adevăr, foarte multe dintre clişeele de odi-

nioară au dispărut. Dar oare locul lor a rămas gol, n-a fost luat de altele ? De pildă, n-a devenit un clişeu urmărirea cu maşina şi talonarea în viteză dintre cele două vehicule duşmane, pînă la căderea uneia în prăpastie ? (De preferinţă, cea a ticălosu- 134 lui!) Numai în decursul unui an, am văzut clişeul în

trei filme, în care doar mărcile maşinilor erau schimbate...

Nu, nu, să nu ne facem iluzii : clişeele vor dăinui probabil cit va dăinui arta cinematografică.. Singura şansă a cinefililor ar fi ca ele – clişeele – să-i plictisească pe cei ce le folosesc şi să asistăm la schimbări din ce în ce mai dese, oferindu-se astfel spectatorului iluzia originalităţii.

La întrebarea pusă în urmă cu trei decenii: oare cinematograful îşi bate joc de noi ? credem că se pot da trei răspunsuri : da, da şi da.

Dar apropo de aceasta, repetarea pînă la saturaţie a unor gag-uri ne-a determinat, în urmă cu mulţi ani, să adresăm Hollywoodului o diatribă necruţătoare, de o virulenţă furibundă.

Iată Ce scriam, sub titlul „Mai multă originalitate în filmele sale" :

„înainte de a aşterne cele cîteva obiecţiuni cu privire la filmele yankee din ultima vreme, ţinem să se ştie că nu sîntem duşmani ai filmului american cum, poate, înclină să ne înfăţişeze acest titlu cam... agresiv. Dimpotrivă, ne numărăm printre cinefilii care situează producţia americană în fruntea cinematografiei universale. Am preţuit întotdeauna profesionalismul artiştilor,

regizorilor şi tehnicienilor de peste Ocean, ne-am simţit de multe ori impresionaţi de fantezia înscenărilor Hollywoodului şi am apreciat nu o dată umorul scenariştilor şi dialoghiştilor lor inspiraţi.

Tocmai din pricina acestei admiraţii am fost dezamăgiţi,, poate mai mult decît alţii, cinci au început să se producă unele defecţiuni în mecanismele Uzinei de iluzii, defecţiuni care, nădăjduim, vor fi totuşi cu- rînd înlăturate.

Nefiind adopţii şaradelor, vom expune limpede situaţia. Este vorba de somnolenţa în caro se complac de la o vreme producătorii de filme de dincolo de Atlantic. Agonisind laurii succesului pentru cinematografia americană, s-au culcat pe ei şi nu se mai ostenesc să-i asigure hrana cea de toate zilele : originalitatea. Spiritul de inventivitate carc-i caracteriza odinioară a încetat să se mai manifeste în toată plinătatea sa. Teme vechi sini readuse în lumina ecranului cu mici, cu insignifiante • modificări, situaţii cunoscute, gag-uri perimate sînt repetate în zeci de filme. într-un cuvînt. ani de zile s-a jonglat şi continuă să se jongleze cu aceleaşi elemente, cu aceleaşi spirite, cu aceleaşi clişee, nesesizîndu-se pericolul care pîndeşte cinematograful dacă situaţia se va menţine încă multă vreme tot astfel.

Spre a ilustra afirmaţiile noastre, afn ales la întâmplare cîteva din clişeele pe care le vedem de nenumărate ori în filmele americane. Să începem cu gag-urile. Cine nu cunoaşte, bunăoară, acea glumă de situaţie întemeiată pe zăpăceala unuia din personaje care nu sesizează numaidecît o replică neplăcută ce i s-a adresat şi îşi dă seama abia după cîteva **136** secunde că trebuia să spumege de furie... Evident,

n-am fi putut să negăm efectul acestui truvai comic dacă l-am fi văzut o dată, de două, de cinci ori. De **la** Stan şi Bran încoace, trecînd pe la majoritatea comicilor mari şi mici, el continuă să so repete, Văzîndu-l aproape în fiecare film, am avea o părere foarte proastă despre simţul nostru de percepere a glumelor dacă am mai schiţa un zîmbet...

Altă glumă – de data aceasta de dialog – care se repetă cu o frecvenţă obsedantă este aceea cînd un **erou,** interpretînd un personaj celebru în film, spune **unui** servitor, sau unui portar necunoscut numele **său** ştiut de toată lumea, iar acesta îşi închipuie că este victima unei înşelătorii. Şi astfel, eroul interpret al personajului celebru primeşte invariabil răspunsul : „Nu mai spune. ...Atunci cu sînt Napoleon". E drept **că** Napoleon nu e păstrat întotdeauna – numele său fiind luat, după inspiraţia dialoghistului, de cel al lui luliu Cezar sau al divinei Gre'ta Garbo – lotuşi gag-ul îşi păstrează caracterul de monotonie pe care **i l-a** adus repetarea excesivă.

Al treilea gag pe care ni-l amintim este un gag...' fizic. El este jucat în majoritatea cazurilor de comici obezi. în ce constă spiritul ? într-o foarte fotogenică criză de epilepsie cu turbare pe loc, care se realizează ţinînd pumnii strîn.şi, mişcînd trupul ner**vos** şi **cu** răcnete înăbuşite de furie. L-aţi văzut interpretat de Bran în mai toate filmele sale, l-aţi văzut interpretat de Herman Bing, comicul acela vienez şi de un comic italian, tot obez, Henry Armetta. Măr-

© LUME DE CELULOID.

turisim că ne-a plăcut foarte mult gag-ul, acum trei ani, cinci a fost lansat. Acum nu face dccît să ne ispitească să-l repetăm şi noi în sală...

Dacă în repetarea gag-urilor este o nuanţă de adîncă tristeţe, în situaţiile dramatice, repetiţia duce la efecte ilariante.

Ce frumos, ce înălţător, ce sublim e momentul eînd eroul – pe patul de moarte – este scos subit din groapă, în ultima clipă, de simpla apariţie (uneori din senin) a iubitei sale !...

Ei bine, acest clişeu ne-a fost înfăţişat de atîtea ori[1], îneît l-am învăţat pe de rost, ne-a rămas întipărit în minte ; vă mărturisim însă că de cîteva luni nu l-am mai văzut. Ce s-a întîmplat ? Cînd iubita pătrunde în cameră, noi ne îndreptăm spre garderobă fiindcă nu mai avem nici o grijă de muribund, sîntem liniştiţi : se va însănătoşi negreşit...

Raftul cu clişee care ni se servesc de cfţiva ani încoace cuprinde apoi faimoasa „scenă a operaţiei". Trebuie s-o cunoaşteţi, nu se poate să n-o fi văzut ***măcar*** de zece ori : ultima încercare a chirurgului, năduşeală pe fruntea lui, spaimă pe feţele asistenţilor, instrumentele care se plimbă de Ia o mînă la alta, punga de oxigen şi, uneori, un leşin.

în sfîrşit, să nu uităm secvenţa meciului de box. în penultima sau în ultima repriză, tot „al nostru“ cîştigă, după ce timp de cîteva rounduri a fost stîlcit în bătaie. V-aţi temut vreodată că va cîştiga „băiatul 138

cel rău“ ? Noi, niciodată. Ştiam că va veni iubita

care, cu o singură privire. îi va oţeli muşchii şi-l va face să doboare la pămînt nu numai adversarul ci, ia nevoie, şi arbitrul.“

Vorbind tot despre clişee, englezul Edward Wood de la „Picture Show“ scria, în urmă cu mai bine de treizeci de ani, că 50°/» din filmele americane sînt lungi şi obositoare şi argumenta că lungimea nedorită şi absolut inutilă se datorează adaosurilor care complică acţiunea către sfîrşit şi repetării anumitor episoade.

„în vechile filme de cow-boy, scria el, vedeam eroul galopînd după un tren sau urmărind nişte bandiţi, fie pentru a o salva pe eroină, fie pentru a pune mina pe «omul rău». Astăzi, automobilele au luat locul calului, dar goana prelungită pînă la monotonie continuă să stăruie. Imaginile se deapănă una după ■alta pînă ce interesul începe să scadă treptat, pînă ce moare din pricina repetării.“

Aci, trebuie să deschidem o paranteză pentru a sublinia că autorul se referea la vechile urmăriri obişnuite cu maşina, nu la cele din deceniile 6—7, cînd vehiculele, cum am mai spus, se frecau (şi continuă i) una de alta pentru a se azvîrli de pe şosea.

Revenind la observaţiile publicistului englez, obiecţiile lui vizau de asemenea

scenele înfăţişînd alergări de cai, în care era în joc norocul familiei erou**lui sau a eroinei. în majoritatea cazurilor, aveam de-a face cu două alergări, una în prima parte** a fil**mului, cealaltă în ultimul act. Prima alergare nu** conta.

Calul eroului nu putea cî.ştiga. Dacă s-ar fi întîmplat aşa, situaţia familiei s-ar fi îmbunătăţit şi s-ar fi pus capăt acţiunii povestite do film. De obicei, în prima cursă, jocheul eroului cădea de pe cal. Uneori, era omorît sau numai grav rănit, alteori scăpa cu răni serioase şi trăia pentru a duce calul la victorie în partea finală a filmului.

. în ceea ce priveşte actul obositor al alergării din ultimele sute de metri de peliculă era aproape întotdeauna la fel. Cap la cap, calul eroului şi cel al rivalului, luptau pentru victorie. Deşi nu mai era decît puţin pînă la pot ou şi calul eroului se afla în urmă, naveam nici o grijă de victoria acestuia căci altminteri nar mai fi putut fi happy-end...

Finishul se disputa întotdeauna. între calul eroului şi col stăpînit sau încălecat de „omul rău''. Toţi ceilalţi participanţi, fie ei cit de numeroşi, nu contau, deşi orice iniţiat în tainele curselor ştie că surprizele joacci un rol capital în acest soi de întreceri.

Evident, cursa de cai era interesantă ca desfăşurare, dar faptul că ştiam dinainte cine va cîştiga, micşora interesul acţiunii.

în continuare, Wood aborda apoi cazul filmelor despre întreceri pugilistice, subiect atins în treacăt mai sus. Procedura.obişnuitii era următoarea : în urma unei neînţelegeri cu iubita sa, eroul care lupta pentru un titlu de campion nu se putea antrena, ne- fiindu-i capul la treabă. în seara meciului, el urca pe ring dezamăgit, demoralizat, rVstrus. Round după 14.0 round, era bătut zdravăn şi abia se mai putea ţine pe

picioare. între timp, eroina, aflînd că „el“ nu era vinovat de cele întîmplate, se urca într-o maşină şi pornea spre arenă pentru a-l îmbărbăta pe erou cu prezenţa ei. Publicului i se ofereau, alternativ, imagini înfăţişind-o pe eroină într-o maşină gonind nebuneşte şi imagini în care eroul era mereu hărţuit şi azvârlit în toate cele patru colţuri ale ringului. Fireşte,' tocmai în clipa cînd eroul se află la un pas de knock- out, eroina ajungea în apropierea ringului şi-l striga pe nume. Numaidecât, acesta se dezmeticea şi începea să lupte ca şi cum n-ar fi fost atins deloc pînă atunci şi-şi dobpra adversarul cît ai clipi din ochi. Reţeta aceasta avea, uneori, variante – ca, de pildă, cea din ***The Crou-d Roars,*** unde Robert Taylor pierdea meciul pentru a salva viaţa tatălui său şi a iubitei sale care fuseseră răpiţi – dar toate tindeau spre acelaşi sfîrşit : eroina ajungea în ultimul moment şi-l încuraja pe erou să cîştige.

Sub titlul „Ceea ce nu vedem dccît hi cinema !", revista „Pour Vous“ a publicat, tot în urmă cu cîteva decenii, pe două pagini, numeroase „.clişee“ în .imagini, dovezi evidente ilustrate cu scene din filme.

O fotografie arăta o tînără umplîndu-şi un pahar cu lapte. Textul suna cam aşa : „Laptele este băutura tinerelor fete virtuoase şi a bărbaţilor care reuşesc în viaţă, leacul universal recomandat de medici.“

Înfăţişînd o încăierare între doi bărbaţi – dintre care unul avea un revolver în mină —- asistaţi de o 141

femeie ameninţînd eu o sticlă să ia apărarea unuia dintre combatanţi, imaginea purta un text... liniştitor : „Moravurile – sînt foarte violente. Nu rareori se uc de cu pumnul sau cu sticla. Dar fără consecinţe prea grave. Leşini, cazi, te scoli şi o iei de la capăt!“ Gary Cooper care, după cum se ştie, avea o înălţime considerabilă, era prezentat într-o scenă de dragoste cu Marion Davies, mult mai scundă în braţele sale... Sub imagine, se putea citi: „Dragostea se supune legilor esteticii. Femeile nu se îndrăgostesc niciodată decît de bărbaţi mai înalţi decît ele. O diferenţă de înălţime de zece centimetri este obligatorie în acest caz.“

O fotografie prezenta un grup de gaiţe; împopoţo- nate cu pălării caraghioase. Evident, o scenă dintr-un film. Legenda avertiza : „Răutatea, calomnia, sentimentele ipocrite nu- au niciodată un aspect înşelător. Feriţi-vă de femeile cumsecade care poartă de obicei pălării ridicole.“

[1] O alta, imagine clasică : o femeie bolnavă, lungită în pat ; la căpătîiul ei, o femeie îngrijorată, probabil maică-sa. Textul preciza : „Tuberculoza, anemia, frigurile galbene sînt singurele boli

permise cetăţenilor din ţara filmului. Ei n-au habar de scarlatină, variolă şi celelalte afecţiuni antifotogenice.“ *■

Iată şi o fotografie reprezentînd o reuniune mondenă, un party. Se explică în cuvinte : „Oamenii care participă la asemenea reuniuni au «ţinută» dar nu 142 ştiu să converseze... Dar chiar dacă apucă să scoată o vorbă, sînt întrerupţi în mod fatal de un incident oarecare.“

Priviţi o ţărancă dintr-un film. Ni se dau asigurări că ţărăncile, pe ecran, sînt fermecătoare. Ele au unghiile vopsite şi sprîncencle epilate cu scrupulozi- tate. De asemenea, cîntă şi dansează de minune.

O scenă în care doi îndrăgostiţi, desigur la o serată, s-au retras pe terasă, sub clar de lună... Adagio-ul textului : „Luna este întotdeauna la dispoziţia îndrăgostiţilor, mai cu seamă cînd se refugiază pe terase, în timp ce o orchestră invizibilă cîntă melodii suave adecuate...“

Ni se prezintă acum o imagine cu o pereche de dansatori. El, în haine militare, ea în... civil. Legenda ne tălmăceşte sensul imaginii : „Ofiţerii ştiu întotdeauna să danseze vals. Ei consacră acestei plăcute îndeletniciri o mare parte din viaţa lor. În restul timpului, călăresc sau trec trupele în revistă.“

Trei fotografii dezbat problema alcoolismului. Prima versiune : un individ într-o circiumă, beat criţă şi cu capul pe masă : Alcoolul... iată duşmanul (melodrama). A doua : trezirea dintr-o beţie, cu inevitabila pungă cu

gheaţă pe cap (versiunea comică şi moralizatoare). A treia : o femeie alcoolică (versiunea tragică şi sentimentală).

Imaginea unui spînzurat, aşa cum apare în film Omul s-a spînzurat bine şi... frumos. Dovada ? Picioarele sale nu mai ating pămîntul. Fără îndoială că funia nu este tocmai strînsă în jurul gîtului şi capul i se menţine drept pe umeri. Dar aceste lucruri ilo-

gice nu sînt decît aparente, din moment ce spânzuratul este prins la spate cu nişte bretele...

El la volan, ea cu capul lăsat pe umerii lui, intr-o maşină deschisă care atinge suta la oră... Şi totuşi, el e destins şi surîde, iar ei nu i s-a clintit nici un fir de păr din loc...

Dar ce plăcut e să mergi cu trenul... în film. Ferice de călătorii de pe ecran 1 Niciodată veşmintele lor n-au vreo cută, nicicînd praful nu se depune pe pantofii lor. Şi, conform unei legi cinematografice, valizele cele mai mici pot transporta, fără a le mototoli, numeroase toalete.

♦

în concluzie, ieri ca şi azi, cinefilii, naivi şi generoşi în marea lor majoritate, au fost şi au rămas, prin credulitatea lor, victimele cineaştilor.

Ce e de făcut ?

Să ne răzbunăm : să nu mai mergem la cinema... chiar în fiecare zi.

...Sau să ne consolăm cu gîndul că '„meseria" de spectator e totuşi mai puţin ingrată decît aceea din capitolul următor...

DUBLURILE – ARTIŞTI FĂRĂ NUME

♦ Stand-în, denumirea celor ce trăiesc în umbra unor vedete cu renume • Dublurile lui Joan Blondei!, Leslie Howard, Gary Cooper, Olivia de Havilland, Cary Grant, Joan Bennett, Grace Moare, Mariene D'emcb, Greta Garbo, Wiiliam

...Un reflector este îndreptat cu mişcări lente asupra, chipurilor unui tînăr şi unei tinere care stau pe o sofa modernă. Buzele băiatului şi ale fetei sînt foarte apropiata unele de celelalte. O baie de lumină ii învăluie pe amîndoi şi în jurul lor se află o serie de lămpi care au menirea de a elimina umbrele. Lămpile aruncă sumedenie de fî.şii luminoase în spatele lor. O nouă umbră buclucaşă răsare de undeva. Şeful de echipă îi detectează sursa şi o elimină. O „camera** se apropie, îr.dreptîndu-se spre cei doi îndrăgostiţi MS

care stau nemişcaţi ca două statui. Doi operatori desfăşoară o bandă de măsurat de la obiectivul aparatului pînă la obrazul fetei, apoi o mişcă pentru a-i prinde unghiul corespunzător şi-i aşază mina lăsată moale' la locul indicat. Există şapte – sau şaptezeci ? – de feluri diferite de săruturi cinematografice, create cu ajutorul unghiurilor fotografice şi prin jocul matematic calculat al luminilor şi umbrelor.

E nevoie de mai mult timp pentru potrivirea luminii unei scene decît pentru interpretarea ei. Cînd luminile şi obiectivul aparatului de filmat au fost puse la punct astfel incit să se poată începe turnarea – o operaţie care poate dura o oră sau mai mult – tinerii noştri îndrăgostiţi care arată cam ofiliţi se ridică şi alt tînăr cu altă fată, proaspeţi şi plini de vitalitate, intră în scenă pentru a le lua locurile pe sofa. Cablul aparatului de filmat este conectat la motor şi regizorul dă startul filmării în clipa cînd cei doi îndrăgostiţi se îmbrăţişează. Un microfon agăţat la capătul unui lung braţ extensibil de oţel şi manipulat de un tehnician culege cuvintele vrăjite de pe buzele eroului, în vreme ce electricienii, stînd pe jos sau în picioare lîngă lămpile lor, urmăresc apatici şi indiferenţi jocul dragostei.

Şi astfel, încă un moment nemuritor şi emoţionant care va pasiona milioane de cinefili a fost filmat.

Ultimii doi actori au fost starurile, în timp cc pe-

rechea precedentă dublurile lor. alter-ego-urile care 146 se joacă de-a Făt-Frumos şi Cenuşăreasa, de-a eroul

şi eroina, de-a regele şi regina, dar nu apar niciodată pe ecran. Se agită doar în spatele scenelor, necunoscute şi neluate în seamă de nimeni.

într-un număr din 1937 al revistei „Motion Picture“, Leon Surmelian dădea numeroase amănunte despre dublurile celor mai en vogue vedete ale epocii.

Fiecare star avea locţiitorul sau stand-în-ul său. Unii dintre ei erau şi dubluri. Stand-în-ul trebuia să aibă aproximativ aceeaşi înălţime, alură şi ten – acesta din urmă era cel mai important – ca şi starul pe care ea sau el îl înlocuia între scene, în timpul potrivirii luminilor şi aparatului de filmare. Dar dublura trebuia să prezinte o foarte mare asemănare facială cu starul şi uneori avea de executat acţiuni periculoase.

Joan Blondell avea ca stand-în pe Connie Rae. O fată drăgălaşă ca o păpuşă, eu părul castaniu-roşcat şi ochii căprui. Era născută chiar la Los Angeles. încercase să devină avocată, dar după doi ani de studii se răzgîndişe, hotărînd să devină actriţă. Avusese experienţă teatrală, dar recunoştea că învăţase foarte mult de cînd era în slujba Joanei Blondell. „în fiecare dimineaţă repet cu Joan, spunea ea. îi rostesc dialogurile, îi interpretez rolurile. Atît la studio cît şi acasă folosesc acelaşi machiaj ca şi Joan. Rochiile mele nu trebuie să aibă modele identice cu ale ei, afară doar dacă c vorba de ceva special, însă cu-

loarea trebuie să fie aceeaşi. Sînt ceva mai scundă decît Joan, aşa incit port pantofi cu tocuri mai înalte. Chipurile noastre au cam aceeaşi formă. Părul mi-l coafez ca ea."

Warner Bros o plătea cu 50 de dolari pe săptămînă cind o înlocuia pe Miss Blondell în lumina reflectoarelor. Era absolut convinsă că într-o bună zi va avea şi ea propriul stand-în. Cînd s-a căsătorit cu managerul şi agentul de presă al lui Dick Powell, Joan Blondell i-a fost domnişoară de onoare.

Stand-în-ul lui Leslie Howard se numea Richard Foster. Era necăsătorit, stătea cu mama şi sora lui. Dick studiase matematicile şi economia comercială şi spera că munca lui ca stand-în va fi o trambulină care-l va propulsa spre o carieră în ramura producţiei şi a comerţului de filme. „Un stand-în. spunea el, are toate şansele din lume să înveţe cum se fac intr-adevăr filmele."

Slujba de stand-în al lui Leslie Howard o obţinuse în felul următor : ,,într-o seară, dansam la Cocoanut Grove. Am cunoscut acolo un tip care se ocupa cu distribuirea rolurilor. Mi-a spus să-l caut, că ar putea să-mi găsească ceva. Nu mă gîndisem niciodată pînă atunci la cinema. Dar, după cîteva zile, m-am dus k. el la birou şi m-am trezit angajat ca stand-în al lui Leslie Howard."

Este inevitabil ca un locţiitor să-şi cunoască starul în intimitate După părerea lui Dick Foster, Leslie 148 Howard era tipul englezului cam distant dar foarte

agreabil şi democratic, cu un foarte dezvoltat simţ al umorului.

Una din cele mai interesante personalităţi ale Hol- lywoodului era „Slim“ Talbot, o imagine identică a lui Gary Cooper, stand-în-ul şi poate cel mai apropiat prieten al acestuia. Fuseseră tovarăşi de călărie tn Montana şi se cunoscuseră cu mult înainte ca vreunul dintre ei să fi venit la Hollywood. Slab şi sfios ca şi Gary, „Slim“ avea acelaşi mers elegant şi felul rezervat înnăscut al oamenilor aspri din munţi. Aventurier, mercenar în Mexic, pilot în timpul războiului mondial, viaţa lui semăna cu o ficţiune. Ca şi prietenul său Gary, venise la Hollywood ca figurant, dar fusese sortit să ajungă doar stand-în-ul său. Nu considera această profesie pasionantă, dar recunoştea că avea compensaţiile ei. Cînd Gary se ducea să vî- neze pe înălţimile Sierras, „Slim“ mergea cu el. în general, era mfilţumit cu rolul de alter-ego anonim al fostului său camarad de călărie.

Soarta joacă uneori feste într-adevăr ciudate. în 1935, doi tineri locuiau în aceeaşi cameră la Hollywood ca să facă economie la chirie. îşi împrumutau reciproc cămăşile şi cravatele ca orice tovarăşi de cameră. Amîndoi visau să se lanseze la Hollywood. După cîţiva ani, lumea întreagă îl cunoştea pe unul dintre ei sub numele do Robert Taylor. Celălalt. Don Miloe, era stand-în-ul său. Totuşi, relaţiile dintre cei doi nu s-au schimbat în urma formidabilei ascensiuni a lui Bob căre continua să-l considere pe Don drept

cel mnî bun prieten al său. Cînd, după dţiva ani, Robert Taylor a plecat să turneze în Anglia l-a luat şi pe Don. Dar, cum guvernul britanic nu l-a acceptat ea stand-în din cauza restricţiilor impuse talentelor străine, Bob l-a prezentat drept amicul său.

Olivia de Havilland avea o clauză specială în contractul ei cu Warner Bros prin care se menţiona că numai Ann Robinson îi va fi stand-în. „Am fost împreună cu Olivia încă de la începutul carierei ei, spunea Ann. Mă tratează ca pe sora ei şi, poate că sînt subiectivă, o consider grozavă. Aş fi în stare să fac orice pentru ea. îşi aduce întotdeauna aminte de ziua mea de naştere şi-mi dăruieşte rochii minunate. Ne vizităm reciproc acasă, dar ducem vieţi sociale diferite. A fost popularizată drept o fire rece, mofturoasă, caracterizare cu care nu este de acord. îi place să se distreze, dar nu înţelege să iasă în oraş cu bărbaţi care-i displac, doar de dragul publicităţii.“ Ann era originară din Tennessee şi-şi făcuse educaţia la colegiul pentru femei din Tennessee, unde se pregătise să devină pianistă concertistă. Venise la Hollywood să-şi caute o slujbă. Lucrase în calitate.de figurantă pînă ce un piaeten de la departamentul publicităţii a recomandat-o unui studio pentru roluri mici. Apoi, a cunoscut-o pe Olivia şi cariera ei de stand-în a început sub auspicii foarte favorabile.

Locţiitorul şi dublura lui Cary Grant era Mal Merrihugh. Fusese student la universitatea din Kansas, jucase baseball profesionist în echipa Kansas City

Blues, dar un accident la un deget a pus capăt carierei lui promiţătoare. Atunci a plecat la Hollywood unde a devenit stand-în şi factotum al celebrului actor. Şi în acest caz era vorba de o prietenie strînsă între un star şi stand-în-ul său. Mal era plătit de studio ori de cîte ori îl înlocuia pe Grant, adică practic tot timpul, întrucît cu greu s-ar fi găsit un actor mai ocupat în citadela filmului şi, în plus, primea un salariu personal de la Cary Grant. Garderoba actorului era exclusiv în grija lui Mal. Pe platou verifica întotdeauna machiajul lui Cary şi era în mare măsură răspunzător de aspectul deosebit de îngrijit al actorului. Declara că acumulase o valoroasă experienţă în arta interpretării. „Am repetat dialoguri cu Katha- rine Hepbura şi cu alţi actori care interpretau roluri principale în filmele lui Cary şi am învăţat multe de la ei. Nu există nici un moment de plictiseală în viaţa mea. Cînd nu lucrez ca stand-în, mă ocup de afacerile lui Cary. întotdeauna există ceva de făcut?*

'Mal sintetiza virtuţile stăpînului său caraeterizîn- du-l drept „un om obişnuit“. Cînd cl era plecat, Cary îl înlocuia ca propriul său stand-în.

Dublura Joanei Bennett era Isabelle Sheridan, o verişoară a lui Mary Pickford,

fostă stand-în a „logodnicei Americii“. Isabelle a scris şi o carte despre Hollywood, utilizînd în acest scop experienţa ei „din-dărătul scenelor“. Născută la Toronto, în Canada, venise la Hollywood în 1D25 şi fusese stand-în timp de şapte ani. începuse cu Constanee Cummings, apoi 1SH

!e slujise pe Merle Oberon, Virginia Bruce, Pat Patcr- son, Sally Eilcrs şi altele.

Irene Crane, stand-în-ul lui Grace Moore – singura dublură cu voce din Hollywood – a murit în **1938** într-un accident de automobil. Miss Crane fusese cîntăreaţă de operă şi vocea ei semăna foarte mult cu a faimoasei La Moore. în filmul FIZ ***Take Romance,*** La Moore a pus o grea sarcină pe umerii dublurii ei încredinţîndu-i rolul **din „Martha". Cîn-** tase în toată Europa şi, timp de doi ani, fusese primadona Orchestrei Filarmonice din Philadelphia. Era o expertă în nataţie şi cîştigase medalia Carnegie pentru salvarea a două vieţi.

Carole Dietrich (acesta era chiar numele ei adevărat) îndeplinea funcţia de dublură a Marlenei Dietreh. iar sora ei, Betty, se afla în aceeaşi calitate în slujba Gretei Garbo. Dublaseră pentru Dietrich şi Garbo timp de mai bine de zece ani; „Dacă intru într-o prăvălie pe Bulevard, spunea ea, toţi se învîrtesc în jurul meu emoţionaţi şi mă tratează cu «Da. Miss Dietrich, da, Miss Dietrich !-> Eu nu le spun nimic, fiindcă numele meu este tot Dietrich. Sîntem germane. Adevăratul nume al Marlenei este von Losch/[1]

Cînd sora ei, Betty, purta ochelari negri, toată lumea se uita la ea crezînd că este Garbo. Dar semăna leit cu vedeta nordică şi Iară ochelari. într-adevăr, asemănarea lor ora uluitoare. „Garbo, spunea ea, ţine să facă toată munca singură. E foarte pretenţioasă.

 Dacă nu mergi cu ea, face scandal. Spune răspicat

;

«Nu-mi place, am s-o joc singură».. Niciodată n-am văzut-o mai fericită ca atunci cînd a turnat *Maria Walcirska.* Saluta pe toată lumea. Dar eu n-am vorbit niciodată cu ea, mi-a fost teamă.“

Unele clin dubluri puteau fi gemenele starurilor cu care semănau. Printr-o coincidenţă aproape de necrezut, Loretta Young şi Betty Bryson, care era o reproducere vie a Lorettei, se născuseră pe aceeaşi stradă în Salt Lake City, în cursul aceleiaşi luni. ,.O cunoşteam pe Loretta de cînd eram copii la Salt Lake, spunea Betty Bryson. încă de pe atunci lumea discuta cu aprindere despre ciudata asemănare dintre noi. Vînătorii de autografe au refuzat să creadă că nu sînt Loretta Young.“

Toată lumea îi spusese Sylviei Lamarr, un model din New York, că arăta exact ca Joan Crawford, deci era inevitabil ca Sylvia să ajungă la Hollywood. Dar, spre dezamăgirea ei, descoperise că astfel de asemănări nu aduceau contracte cinematografice, că, dimpotrivă, constituiau un handicap şi nu un sprijin pentru o carieră serioasă, căci fiecare star.este star în virtutea calităţilor sale individuale.

Nici Dr. W. W. Dearborn, nici Bill Mcador, locţiitori şi dubluri, ai lui William Powell şi, respectiv, Frodric March nu aspirau la gloria cinematografică, deci nu aveau nici un motiv să regrete asemănarea lor cu respectivă actori. Bill Meador voia să devină regizor cinematografic şi considera slujba sa de stand-în şi dublură a lui Fredric March ca un excelent

antrenament. Studiase pianul la Conservatorul 153

de Muzică din Noua Anglie şi fusese asistent al unui regizor coregrafie. în timpul turnării filmului *Corsarul,* Bill îi ţinea locul lui March. La un moment dat, a apărut pe platou micuţul fiu al lui March care s-a dus la Bill şi i-a spus „Bună, tată 1". Apoi, s-a întors şi l-a văzut pe tatăl său. „Măi, măi, exclamă el. am doi tătici1“

Ca punct final al reportajului său în lumea dublurilor vedetelor, reporterul american ţinea să exprime două lucruri care-l impresionaseră în cursul investigaţiilor sale : primul, relaţiile sincer prieteneşti existente între multe staruri şi dublurile lor, aceasta contrar părerii generale. Al doilea, absenţa notelor tragice de invidie şi amărăciune la acele copii vii ale celebrităţilor filmului.

Oare să nu fi invidiat niciodată anonimele dubluri vedetele în umbra cărora trăiau ? Să fi avut ele tăria de a-şi înăbuşi un sentiment atît de omenesc şi de a nu-şi fi pus întrebarea – cu atît mai mult cu cît le semănau pînă la pierderea propriei identităţi – de ce ea şi nu eu ?

Greu de crezut. La fel de greu ca şi

povestea pătimaşilor cinefili de odinioară din secvenţa urmă- toare..

SÎNTEM NOI, CINEFILII, TRĂSNIŢI ?

Cind povesteo ,,fan“-ilor devenise o ptoblemă de ordin psihiatric... • Robert Taylor şi admiratoarea sa pasionată • Sylvia Sidney nu rezistă mulţimii
• Marlene Dietrich atacată pentru un nasture ® Clark Gabie şi batista admiratoarei • Amprente digitale pe borul unei pălării • 200 autografe pe un ou de struţ • 10 000 de cereri de pantofi... dansatori • Un copac luat în semn de amintire
• O carte poştală de trei metri şi jumătate pe doi metri şi zece centimetri • O scrisoare-roman
pe trei sute douăsprezece pagini • Despre cluburile „fan"-ilor d în Franţa i Tino Rossi, Rudo ph Valentino. Ramon Novarro etc

Povestea „t'airi-iior... Adică a noastră, a celor ce, îndrăgind peste măsură cinematograful, ne-am făcut idoli din siluetele proiectate pe dreptunghiul alb şi, prin manifestări depăşind limitele firesculuí, am pus pe gînduri nu numai pe psihologi, ci şi pe psihiatri...

Dar se cuvine o precizare din capul locului : cititorii acestor rînduri n-au motive; să se teamă ; acuzaţiile nu privesc generaţia actuală şi, oricum, nu pe toţi cinefilii. Dealtfel, de mulţi ani... păsărelele au început să ciripească în alte colivii... şi pe alte meleaguri încă de .prin anii ’50 manifestările... îngrijo- 155

rătoare s-au mutat de pe tărîmul filmului pe cel al muzicii ; fie că s-a numit ***pop,*** fie că s-a chemat ***beat*** sau altfel, a dezlănţuit explozii de dementă colectivă în faţa noilor idoli ai discului.

Povestea noastră îşi deapănă firul cu mulţi, cu foarte mulţi ani în urmă, cînd cultul starului era la apogeu, cînd de numărul scrisorilor primite de vedete de la admiratori depindea cota lor valorică, înregistrată la bursa neoficială, cînd Hollywoodul stimula prin toate mijloacele – şi, slavă Domnului, avea puzderie ! – adoraţia împinsă pînă la misticism faţă de zeii şi zeiţele sale de celuloid.

Era perioada aşa-zisă calmă dintre cele două războaie mondiale, cînd o bună parte a globului trăia într-o stare de falsă beatitudine, amăgindu-se singură cu iluzia păcii, refuzînd să creadă în semnele prevestitoare de urgie...

Pe scara valorilor, ordinea fusese răsturnată. Problemele mari erau tratate cu superficialitate, • în vreme ce lucrurile mărunte, nimicurile se bucurau de atenţie majoră.

într-un asemenea climat, nebunia „fan"-ilor nu era lucrul cel mai grav.

Totuşi...

Ce e cu povestea asta a fan-ilor ? se întreba, în 1939, revista „Film Wcekly' într-un articol foarte documentat, iscălit de Mackenzie Winter.

Sînt fan-ii cinematografici nebuni ? —- completa subtitlul.

Intr-adevăr, clacă citeai exemplele date, ţi se făcea părul măciucă şi parcă-parcă nu-ţi mai venea tocmai la îndemînă să te socoteşti un specimen din aceeaşi tagmă.

Dealtfel, însuşi termenul de ***fan*** era peiorativ, el nereprczentînd decît o abreviere a cuvîntului fanatic...

Dar să ascultăm cîteva din opiniile exprimate. Se pare că ideea articolului i-a fost sugerată autorului de o discuţie între două fete. Una dintre ele protesta împotriva faptului că fusese socotită fan cinematografic. „Nu sînt, spunea ea. Admir o mulţime de staruri dar nu sînt un fan smintit.“

Şi acum, cîteva din poveştile stranii descoperite de autor.

Intr-o zi, cînd Robert Taylor a fost reperat pe stradă şi, bineînţeles, asaltat de mulţime, o femeie s-a apropiat de el şi, plîngînd în hohote, i-a spus printre sughiţuri: „Am vrut numai să vă ating“. Apoi; i-a pus într-adevăr mîna.pe braţ şi, de emoţie, a leşinat !

Cu prilejul unei vizite la Londra, Sylvia Sidney era cît pe-aci să se sufoce din cauza mulţimii. Un admirator s-a dovedit atît de stăruitor în efortul lui de a ajunge pînă la ea, îneît unul din oamenii de pază s-a văzut nevoit să-i aplice o corecţie : i-a trîn- tit un pumn zdravăn în obraz.

Ce satisfacţie putea să încerce admiratorul care a înşfăcat odată mantoul Marlenei Dietrich şi i-a smuls un nasture ?

Sau mania colecţionării. Clark Gabie a fost solicitat să-şi pună amprenta pe batista unei fete, pe pedi- greul unui dine şi pe un portret al lui. iar Jeanette MacDonald a trebuit să-şi pună amprenta digitală pe un curs de şcoală.

Dar cea mai neobişnuită rugăminte i-a fost adresată Mymei Loy. I s-a trimis o pălărie bărbătească şi **o scrisoare prin care era implorară să-şi pună** degetul **gros pe bor şi apoi să restituie pălăria expeditorului.**

După ce a turnat filmul *Anne ofGreen Gdbles,* Anne Shirley a primit scrisoare după scrisoare prin care i se cerea o şuviţă din părul ei. La un moment dat, cererile ajunseseră la cifra de două sute pe lună. Desigur, ar fi rămas de mult cheală dacă expedia măcar o parte din numărul de fire solicitate.

într-o bună zi, a primit într-un colet o cutie cu numeroase ambalaje. Ajungînd în cele din urmă la conţinut, avu uimirea să constate că era vorba de un ou de struţ. Pe el figurau semnăturile celor două sute de membri ai unui club de admiratori ai artistei din Australia.

Cele mai multe scrisori trimise de cinefili cereau eîte ceva. Majoritatea erau cereri legitime şi de înţeles : autografe şi fotografii. Dar foarte multe solicitau

daruri mai personale şi mai neobişnuite.

După premiera unui film, Fred Astaire şi Ginger Rogers au primit aproximativ zece mii de scrisori pe lună pentru cîte o pereche din pantofii lor dansa- 158 tori... Eleanor Powell primea solicitări similare, ;

Materialele de x-.-»ciiii figurau frecvent printre cererile admiratoarelor.

Myrna Loy a fost victima uneia din cele mai uimitoare forme de admiraţie din partea unui cinefil în- **tr-o** zi, uitîndu-se pe fereastră, a **văzut un om care** încărca un copac în maşină. A trimis numaidecît **pe** cineva să facă investigaţii şi a descoperit **că respecţi-'** vul era un fan care socotise că unul din **copacii ei** abia plantaţi ar fi o amintire drăguţă !

Dar dacă starurile primeau cereri din partea admiratorilor, într-o proporţie mult mai mare li se trimiteau daruri, unele dintre ele foarte surprinzătoare. Mulţi fan-i aveau o adevărată pasiune să trimită cadouri. Rochii lucrate de mînă, ciocolată, flori, amintiri de familie, tot felul de daruri erau trimise cu regularitate.

Katharine Hepbum a primit odată un obiect de cult de la un admirator pasionat din Tibet.

Lily Pons a găsit în corespondenţa ei o broască ţestoasă.

Mulţi dintre corespondenţi erau oameni bine intenţionaţi şi se ofereau să le ajute din cînd în cînd pe vedetele lor preferate. Cele mai multe aveau cîte unul sau doi corespondenţi-admiratori care le scriau despre fiecare film, făcînd juste observaţii critice.

Joan Crawford avea un astfel do admirator care, ani de-a rîndul, i-a trimis analize critice ale fiecărui film al ei. La un moment dat, a avut satisfacţia de a-şi

cunoaşte personal idolul. I-a scris pentru a o în-

forma că-şi va petrece vacanţa în California şi Joao l-a invitat să ia masa cu ea.

Cei pasionaţi de corespondenţa cu starurile aparţineau unei alte specii. Cei mai mulţi obişnuiau să adreseze cereri în căsătorie, alţii pretindeau ca le sînt rude, în sfîrşit alţii erau de-a dreptul intolerabili (asemenea scrisori erau adesea transmise poliţiei).

Unii aveau fantezia de a trimite scrisori... trăsnite. Myrna Loy deţinea la un moment dat recordul în această privinţă, posedînd cea mai neobişnuită corespondenţă – o carte poştală care măsura trei metri şi jumătate pe doi metri şi zece centimetri. Provenea dc la clubul care se intitula „Vrem să ne însurăm cu Myrna'".

Joan Crawford deţinea o scrisoare care se întindea pe trei sute douăsprezece pagini, iar 'William Powell se putea făli cu una care măsura douăzeci şi cinci de metri în lungime şi era semnată de şase sute şaptezeci şi nouă de persoane. Reportajul din care am extras datele prezentate aci era dealtfel ilustrat cu o imagine înfăţişîndu-l pe William Powell cu o parte din scrisoare care se revărsa ca un fluviu pe braţe, picioare şi podea...

♦

Fără a atinge proporţiile, într-adcyăr de neatins, ale confraţilor lor de peste Ocean, fan-ii din Europa aveau şi ei manifestări destul dc... suspecte. în Franţa,' ieo cei mai mulţi erau organizaţi în cluburi.

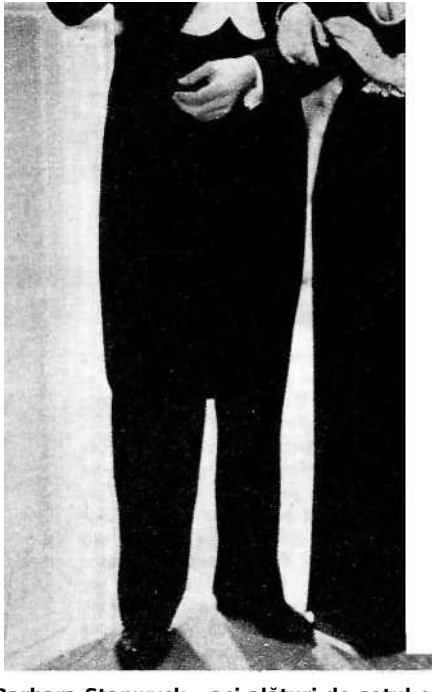
Joan Crawford deschide secvenţa «formulei publicitare», întrucît, cu sau fără voie, a fost una din cele mai discutate vedete ale Hollywoodului anilor ’30—’40. Debutând în epoca filmului mut, ex-dansatoarea Luciile LeSueur a atins culmile celebrităţii în perioada de aur a talkie-ului, fiind o prezenţă obişnuită a rubricilor cinematografice ale ziarelor şi a colţului cancanurilor de culise din revistele de specialitate. Filmul *Johnny Cuitar,* prin care noua generaţie de cinefili a luat cunoştinţă de existenţa Joanei Crawford a însemnat cîntecul de lebădă al carierei actriţei fascinante de odinioară, dispărută în urmă cu cîţiva ani şi aureolată de o altfel de glorie: devenise administratoarea delegată a firmei «Pepsi Cola». Ultima ei formulă publicitară...

Acest tînăr surîzător ţi nelipsit de farmec a fost cîndva una din vedetele de primă mărime ale Hollywoodului. Numele său: Ray Milland. El îţi (acea publicitate arborînd un aer de suspectă modestie ţi insatisfacţie profesională. Astăzi. Ray Milland care, deţi nu pare posibil, este totuţi una ţi aceeaţi persoană cu tatăl eroului din *Lave Story* ţi asociatul lui Rudy jordache din serialul de televiziune Om bogat, om *sărac,* are probabil alte preocupări ţi s-a lăsat de trucuri publicitare...

Ann Sheridan, o fostă profesoară din Texas, a purtat multă vreme, în deceniul 3—4. coroana de «regină a sex-appealului», formulă publicitară de efect m epocă. Meritele fizice ale starului erau atit de acaparatoare, susţineau unii critici mali- ţioţi, incit nu mai permiteau talentului... să iasă în evidenţă.

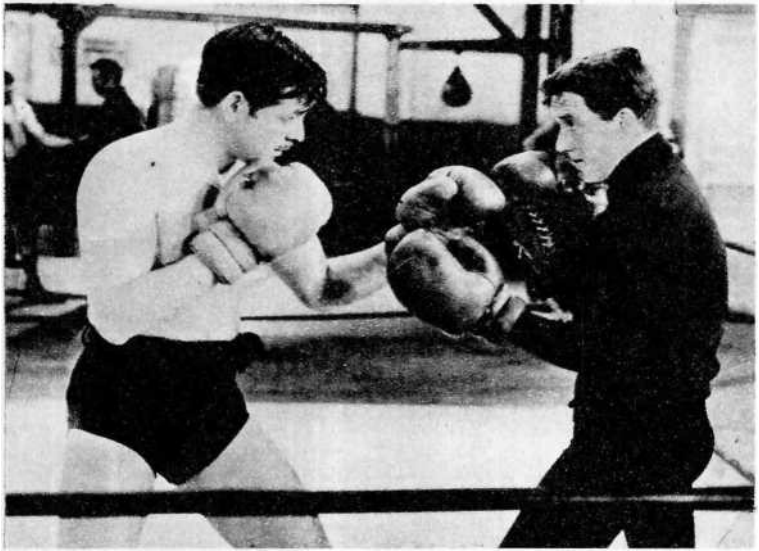
Ceea ce a însemnat pentru perioada 1950—1960 Marilyn Monroe, a reprezentat în primii ani ai filmului »orbitor Jean Harlow, supranumită «platinum blonde», blonda platinată, a cărei frumusețe era descrisă cu epitete dintre cele mai măgulitoare. Deși aspectul fizic era dublat de un talent autentic, Jean Harlow a trebuit să se supună uneia dintre metodele cete mai apreciate ale arsenalului publicitar al cetății cinematografice: să se îndrăgostească de partenerul ei preferat, Cferk Gabie, cu care alcătuia o pereche intr-adevăr potrivită

Arleen Whelan nu era ceea ce se cheamă un star. Dar avea unele însuşiri care o situau printre favoritele serviciilor de publicitate ale studiourilor. Imaginile sugestive în care era pusă să pozeze vorbeau la fel de sugestiv despre o mentalitate şi o deprindere cultivată cu sîrg.



Barbara Stanwyck – aci alături de soțul ei, Robert Taylor – pe care noua generație n-a avut, din păcate, prilejul s-o vadă în marile ei creații, ci doar în modeste westernuri – nu se considera o

profesionistă.



Idolul femeilor. Clark Gabie, era cel mai bine plătit star din lume ţi trecea – bineînţeles, avem de-a face cu o formulă publicitară – drept un foarte talentat boxer. Legenda care însoţea această imagine înfăţiţîndu-l pe Clark Gabie la un antrenament pretindea că actorului i se făcuse oferta de a disputa un med cu Max Baer, campionul mondial de box, în schimbul unui gaj fabulos pe vremea aceea: 10 000 de dolari. Adevărul e că se pregătea terenul pentru viitorul film al lui Gabie.

Paulette Goddard – fosta soţie a lui Charles Chaplin – dădea sfaturi pentru menţinerea siluetei, gîndin- du-se desigur ţi la menţinerea numelui propriu în actualitate...

Joan Bennett a cărei dublură era Isabeile Sheridan, o verișoară a lui Mary Pickford ți stand-în a «logodnicei Americii». Isabeile scrisese o carte despre Holly- wood folosind experienţa do- bîndită «îndărătul scenelor».

Uneori ţi peisajul, nu numai actorul, are o dublură. Această scenă care trebuia să se petreacă pe coastele Angliei a fost turnată la Monterei în apropierea oceanului Pacific. Interpreţi: Greer Garson ţi Richard Hart.

Luminile ţi obiectivul aparatului de filmat au fost puse la punct. Dublurile părăsesc platoul. Ade- văraţii... îndrăgostiţi îţi pot face apariţia (Dorothy Lamour ţi Bob Hope în *Drumul spre Singapore).*

Ginger Rogers, pe care o vedem aci în *Kitty Foyle,* un film turnat în 1940 şi încununat cu premiul «Oscar» pentru cea mai bună interpretare feminină, a primit, după premiera unui film, aproximativ zece mii de scrisori pentru cîte o pereche din pantofii ei dansatori...

Eleanor Powell – aci într-o secvență din *Broadway Melody* – era de asemenea solicitată de numeroși admiratori să le trimită pantofii e> care dansau atît de frumos...

Profesorul de scrimă nr. 1 al Hollywoodului de odinioară, Fred Ca- vens, în timpul unei ore de curs.

Errol Flynn făcea să palpite inimile numeroaselor sale admiratoare cînd îşi înfrunta adversarii... pe viaţă ţi pe moarte. Elevul lui Fred Cavens deprinsese perfect meşteşugul de a mînui spada. Imagine din filmul *Ultima aventură a lui Don Juan.*

În 1938. cele mal populare zece vedete masculine de cinema, în Franța, erau: Fernandel, Jean Gabin, Raimu, Charles Boyer, Tino Rossi, Pierre RIchard-Willm, Sacha Guitry, Harry Baur, Victor Francen, Louis Jouvet şi Clark Gabie (ultimii doi ocupau acelaşi loc 10).

În clasamentul feminin, primele zece locuri erau deținute de: Danielle Darrieux, Annabella, Greta Garbo, Shirley Temple, Edwige Feuillère, Gaby Morlay, Marlene Dietrich, Elvira Popescu, Vera Korène, Françoise Rosay.

În artistică ședință Darryl F. Zanuck împreună cu producătorul Joseph M. Schenck și Douglas Fairbanks

perioada cînd se afla la conducerea a studiourilor United-Artists, în tr-o de lucru.

Darryl F. Zanuck. producătorul-vrăjitor care scotea talentele ca un prestidigitator iepurii din jo- l>en, folosind o baghetă imaginară.

O superproducție girată de Zanuck ia United-Artists: *Clive of India,* în care rolurile principale erau interpretate de Ronald Colman ți Loretta Young.

Două din descoperirile lui Zanuck: Bette Davis ți Edward G. Robinson, alături de Wayne Morris în Teroare (Kid *Galahad).*

***Se* pare că Tyrone Power nu lua masa chiar m fiecare zi ți avea găuri în pantofi cînd a dat ochii cu magicianul...**

Celebrul James Cagney nu era cunoscut înainte de a fi avut prilejul tătieacă prin mîiniie «fabricantului».

Dintr-o sută de campioni, tînărul din Nebraska a ştiut să aleagă exact pe cine trebuia: pe Sonja Henie, viitoarea «regină a gheţii».

Paul Huni, una dintre cele mai autentice vedete ale cinematografului american, era întîmpinat ia început cu răceală de către producători. Norocul său s-a numit Zanuck. Acesta n-a încercat să-l transforme într-un al doilea Valentino, ci l-a pus... să sufere în *Sint un evadat.*

Joan Blondell ţi Dick Powell se numără de asemenea printre «vrăjite» lui Darryl F.

Zanuck.

Intr-un reportaj apărut în „Cinemonde“ în 1939, sub semnătura Iui Raymond Berncr, se arăta cum au luat naştere aceste cluburi şi care erau notele lor caracteristice.

După ce, în cuvîntul introductiv, spunea că, în toate timpurile, oamenii mari au fost cunoscuţi, iubiţi, sprijiniţi mai întîi de mici cercuri care-şi asumau benevol misiunea de a le face propagandă – citind în acest sens cazul lui Franz Schubert, ai cărui prieteni erau grupaţi într-o asociaţie ce organiza reuniuni care au trecut în posteritate sub denumirea de schuber- tiade – autorul povestea cum au Luat naştere sectele care celebrau cultul unor zei vii şi foarte moderni ; Tino Rossi, Charles Tronet, Ramon Novarro, Marcelle Chantal.

Era în 1935. în modestul dar cochetul ei apartament din apropiere de Porte de Montreuil, Gabrielle Privat auzise într-o bună zi, printre alte cîntece – căci radioul era deschis în permanenţă – o voce care o captivase în mod ciudat, o voce al cărei ecou îi răsuna mereu în urechi.

Era vocea lui Tino Rossi.

Sensibilă, Gabrielle Privat a fost impresionată de timbrul, de dicţia clară, de accentul savuros al cîntăreţului corsican. -Ea deveni astfel o propagandistă benevolă, vorbind în termeni entuziaşti colegelor ei, căci ocupa un post de secretară dactilografă. Şi astfel s-a format primul nucleu însumînd vreo treizeci de persoane care au avut ideea să se numească tino-rossiste. Dar acest grup avea să crească şi să pros- 161

9 pere într-un chip nesperat, prodigios... Devenind din **1** ce în ce mai numeroase, tino-rossistele au trebuit să **3** se constituie într-o asociaţie, ceea ce s-a şi întîmplat **g** la 15 octombrie 1937, cînd s-au declarat ca atare, con- form normelor legale în vigoare, la Prefectura de **3** Poliţie... După un timp, clubul a început să editeze **O.** un buletin lunar care beneficia, în exclusivitate, de patronajul lui Tino Rossi, acordat de actor printr-o scrisoare. Buletinul era alcătuit cu foarte multă abilitate. Se intitula ***Tino*** şi era agrementat cu un acrostih asupra acestui prenume. Era de ajuns să parcurgi paginile sale pentru a constata că Tino Rossi avea darul să transforme pe multe dintre admiratoarele sale în poetese... evident, nu de talia lui Musset sau Victor Hugo, dar pline de o fermecătoare bunăvoinţă... Cît despre Gabrielle Privat, preşedinta, cultul pe care-l avea pentru Tino Rossi era cel mai discret, mai dezinteresat, mai eteric cu putinţă. Fără ironie. Tino Rossi îi aducea bucurie, visare, fericire. Iar atunci cînd aflase că fusese de două ori divorţat, suferise realmente o mare decepţie. Căci, fiind ea însăşi soţie şi mamă, Gabrielle considera căsătoria o instituţie sacră.

După asigurările date cititorilor de către autorul reportajului, asociaţia era foarte simpatică. Membrele ei se întruneau o dată pe lună, în cadrul unor serate intime. Se dansa, se cînta şi se vorbea despre Tino Rossi. Numărul tino-rossistelor ajunsese, după patru **162** ani de la înfiinţarea clubului, la şase sute. Aveau şi

o insignă compusă **dintr-o chitară cu** iniţialele * sacre **T. R.** **B**

Raymond Bemer îşi introducea apoi lectorii **în cu-** **§** lisele altei asociaţii „Prietenii lui Tino Rossi şi ai **Cîn-** tăreţilor Francezi". Preşedinta, Denise **Ramei, era o tî-** **3** nară dc douăzeci de ani. Cel puţin, aşa pretindea **ea.** Dai' s-ar fi putut foarte bine să **nu aibă decît nouă**sprezece. Era frumoasă, semăna **cu actriţa Odette** Joyeux, avea o privire pătrunzătoare greu de **uitat** şi vorbea cu o .siguranţă şi o volubilitate copleşitoare. **SÎNTEM**

— De ce aţi întemeiat această asociaţie a prietenilor lui Tino Rossi ? a întrebat-o reporterul.

— Ca să-l apăr.

— Nu credeţi că e în stare să se apere destul **de** bine şi singur ?

— Oh ! nu '... S-au proferat atâtea orori la adresa lui ! S-a mers pînă acolo incit s-a pretins că ar avea un ochi de sticlă şi un picior de lemn. Aşa încît, de cîte ori dau peste o aserţiune răuvoitoare, o decupez şi trimit o dezminţire gazetei.

— Şi ziarul **o** publică ?

— Nu. Dar cel puţin eu ani protestat..

Denise Ramei era o tînăru foarte combativă. ***A*** dovedit-o în numeroase ocazii, la clubul din Faubourg, la microfon, unde nu scăpa niciodată prilejul de a-şi spune părerea, ori de cîte ori se ivea. Dar chiar dacă prilejul nu se ivea, îl provoca ea. Şi, **ca să nu existe** nici o confuzie, preciza clar că era **vorba de Asociaţia** Prietenilor lui Tino Rossi şi ai Cântăreţilor Francezi, ***rivala*** tino-rossistelor **1**

1CŞ

Prietenii lui Tino Rossi editau o revistă. *Marinella,* care era foarte completă şi vorbea mult despre cîn- tăreţii francezi. Insigna lor era formată dintr-o liră înconjurată de iniţialele A.T.R.C.F., a căror semnificaţie nu era greu de ghicit.

Asociaţia prietenilor lui Charles Trenet oferea un climat cu totul diferit.

Iată relatarea reporterului :

..Ne aflăm în Place Beaugrenelle, intr-o cafenea plasată sub semnul navigaţiei aeriene. în colţ, lingă fereastră, vedem, înconjurat de. vreo cincisprezece fete şi băieţi, un tînăr înalt şi simpatic, cu părul de un blond aprins, dezvăluit de o pălărie savant lăsată pe ceafă, o pălărie al cărei.bor îngust cunoaşte deja o popularitate aproape egală cu cea a pălăriei de paie a lui Chevalier şi a melonului lui Charlot...

Nu, nu e Charles Trenet însuşi... E doar preşedintele Asociaţiei prietenilor săi...

Simpaticul preşedinte are optsprezece ani şi-şi exercită funcţiunea cu seriozitate, gravitate şi bună dispoziţie. Cu multă amabilitate, consimte să întrerupă lucrările comisiei întrunite, pentru a răspunde întrebărilor noastre.

— De ce am constituit această asociaţie ? Pur şi simplu pentru că sîntem nişte sportivi îndrăgostiţi de natură şi am găsit în Charles Trenet cîntăreţul ideal **al** sentimentelor care ne animă pe toţi ! Charles Trenet nu este pentru noi un idol pe care-l punem în- **tr-o** ramă' şi căruia ne închinăm, ci marele prieten **164** pe care-l iubim foarte mult fiindcă a ştiut să exprime

mai bine decit toţi ceilalţi ce resimţim în faţa naturii. De asemenea, am ţinut să răspîndim spiritul şi veselia cântecelor sale. în momentul de faţă, nu sîntem decît vreo şaizeci de aderenţi, aproape toţi recrutaţi din grupul nostru sportiv *Dinozaurii,* intitulat astfel pentru că dinozaurul este un animal atît de vechi incit cel mai recent exemplar a murit acum cîteva zeci de mii de ani... Sîntem în legătură cu Charles Ţrenet şi în fiecare zi numărul simpatizanţilor noştri creşte.“.

- Cum să nu acorzi încredere – spunea, în concluzie, reporterul – acestor tineri băieţi şi fete care se înfruptă din bucuriile campingului sub toate formele sale şi practică, cu o egală virtuozitate, ciclismul, na- taţia, alpinismul şi autostopul ?

Cunoşteau toate melodiile lui Charles Trenet. Le învăţau şi le cântau, deşi unele erau cam dificile ca ritm şi intonaţie.

Alai departe, erau investigate grupările prietenilor lui Rudolph Valentino, Ramon Novarro, Jacque Cate- lain...

Rudolph Valentino a fost desigur bărbatul cel mai iubit din lume şi cluburi ale admiratoarelor sale se întemeiaseră cam peste tot pentru a i se aduce tributul adoraţiei... Deşi trecuseră atâţia ani de la moartea sa, avea încă fervente şi fidele jelitoare. Fapt curios, se pare că ultimele membre ale unei asociaţii dispărute încă de pe atunci erau persoane în vârstă care

continuau să aducă, în biserica Saint-Gervais, prinosul adoraţiei lor la fiecare aniversare a morţii fm- J65 moşului Rudolph. Femeile acelea care se rugau pentru odihna sufletului Lui Valentino visaseră toate altădată să fie iubite de el, să primească sărutul lui ameţitor... Dorinţa ioc se purificase cu timpul şi cînd îngenuncheau gîndindu-se la el o făceau cu o emoţie neîntinată...

Ramón Novarro, neînfricatul ***Ben-Hur,*** eroul ***Cîn- tecelor pagine,*** a avut şi el o asociaţie de prietene devotate. Secţia europeană a luat fiinţă la Londra, ramifieîndu-se apoi pe continent. La Paris exista o filială care număra destul de mulţi membri, tineri şi tinere.

Dar dacă Ramón Novarro, artist plăcut şi delicat, a supravieţuit gloriei sale, nu acelaşi lucru s-a întîm- plat cu asociaţia. O fostă aderentă a clubului declarase că avusese o mare admiraţie pentru Ramón Novarro, dar că asociaţia i se păruse fără sens şi lipsită de orice interes.

Clubul prietenilor lui Jacque Catelain a trăit timp de patru sau cinci ani, fiind apoi dizolvat chiar din iniţiativa actorului.

„Au fost numeroşi, vreo şapte sute, – declarase artistul – grupaţi în Anglia, de unde pornise mişcarea, în Elveţia, în România, în Grecia. în fiecare an, delegaţi din toate aceste ţări veneau la Paris pentru «reuniunea cea mare» care avea loc la mine acasă... Era plăcut, emoţionant şi simpatic, dar gazetarii m-au copleşit cu âtîtea ironii îneît chestiunea a început s.ă devină stingheritoare... în plus, izbucniseră pare-so mici scandaluri la liceul Victor Dupuy, unde elevele

ascundeau fotografiile mele sub saltele,, apoi incidente asemănătoare au fost semnalate la colegiul MelUn. Se pare că Ie împiedicam pe studente să-şi vadă de studii şi părinţii mi-au adresat proteste. Cum, pe lingă toate acestea, clubul mă costa foarte scump, am hotărît sa cer dizolvarea lui. Cotizaţiile au fost restituite şi se pare că lucrurile au reintrat pe făgaşul lor normal, căci n-am mai auzit vorbindu-se de club.“

Cea mai „misterioasă“ asociaţie de admiratori era cea intitulată ***Cavalerii Marcellei Chantal.***

Frumoasa artistă de odinioară, poseda undeva în Franţa un „ordin al cavalerilor* care se manifestau respectuos şi admirativ faţă de zeiţa lor ori de cîte ori aceasta turna un nou film. îi trimiteau atunci o ('arte de vizită imprimată, purtînd doar aceste cuvinte : „Cavalerii Marcellei Chantal“, sau un fel d‘e- „fotomontaj" însoţit de formule ultracavalereşti : „Foarte graţioasei noastre suverane căreia noi, cavalerii ei, îi sărutăm mîna...“ Sau locuţiuni mai savante : „Domina Nostra Delectissima“ şi data expedierii.

Cine erau aceşti „cavaleri" de o eleganţă atit de discretă ? Marcelle Chantal nu ştia. Dar, în mod cert, nu erau „rătăcitori“, căci toate corespondenţele lor proveneau de la Marsilia. „Delectissima“ bănuia că ar fi vorba de nişte studenţi marsiliezi, căci aceştia o primiseră foarte călduros cu prilejul unui turneu teatral în oraşul respectiv. Dar poate că, în definitiv, „cavalerii“ nu erau decît un singur şi unic admirator, vreun cutezător şi timid Don Quichotte modern ca- **16T** re-şi alesese acea poreclă colectivă spre a semăna derută. Oricum, Marcelle Chantal se simţea foarte măgulită de acele manifestări pline de demnitate şi nobleţe.

Reportajul din „Cinemonde“ făcea, în finalul său, două constatări : 1) aproape toate cluburile erau înfiinţate de femei pentru bărbaţi ; 2) aproape toţi membrii cluburilor erau femei.

Departe de noi gîndul de a asocia aceste concluzii cu un eventual răspuns afirmativ la întrebarea : „Sint fan-ii cinematografici nebuni ?“ pe care o punea ziaristul englez acum aproape patruzeci de ani...

Dealtfel, întreaga dezbatere e minoră, în comparaţie cu influenţa cinematografului, în general, asupra spectatorilor şi mai cu seamă a celor tineri.

FILMUL ŞI TINERETUL

♦. Anchete sociale întreprinse în urmă cu trei decenii în Franţa • Părerile unor specialişti în psihologia infantilă, psihopatologia criminală, psihiatrie

Influenţa cinematografului asupra diverselor categorii de spectatori a constituit dintotdeauna o preocupare a factorilor răspunzători de respectarea principiilor moralei.

În „Mituri şi legende“ a fost înfăţişată perioada de teribile constrîngeri pe care şi le impuseseră singuri cineaştii californieni, terorizaţi de spectrul boicotului necruţătoarelor ligi puritane. în vreme ce la capitolul modă şi cod al bunelor maniere, Hollywoodul îşi luase în serios rolul de îndrumător al tinerilor şi tinerelor, învăţîndu-i cum să se îmbrace, cum **g** să danseze, **16** cum să se comporte în societate, cum să 5

întreţină o conversaţie, în problemele sentimentale O afişa o rezervă diplomatică strategică...
K Pe de altă parte, producătorii francezi nu aveau g prejudecăţile confraţilor lor yankei pe acest tărfna 3 atît de delicat, cum nu prea au avut în nici o perioadă ° a istoriei filmului.

Problema lor era alta. Una mult mai gravă. Şi care, la un moment dat, luase proporţii de-a dreptei îngrijorătoare : influenţa cinematografului asupra copiilor şi adolescenţilor.

Au trecut treizeci de ani de atunci şi e greu de spus dacă datele problemei s-au schimbat sau **nu** fundamental de-a lungul vremii.

Despre ce era vorba ?

în cursul anului 1948, revista „VEcran français“, cu o pronunţată orientare spre stingă, a iniţiat o anchetă cu. titlul : „Cinematograful îi împinge pe copii spre închisoare ?-i inviiînd să-şi spună părerea un judecător, un avocat, un înalt funcţionar al Ministerului Educaţiei şi cîţiva mediei. Probabil că au mai fost consultaţi şi reprezentanţi ai altor ramuri, deoarece ancheta era în curs de desfăşurare cînd am hotărit să ne oprim asupra punctului de vedere medical.

Un specialist în psihologia infantilă, profesor **Ia** Collège de Franco, preşedinte al Comitetului Fiancez al Cinematografului pentru Tineret, spunea eă „este posibil şi probabil verosimil ea, în unele cazuri, **170** cinematograful să constituie unul din factorii nota-

bili ai unui act menit să aducă în faţa justiţiei nişte copii sau nişte adolescenţi. Dar cum se poate stabili importanţa acestui factor în raport cu ceilalţi ? Ceea ce este indiscutabil e că imaginea cinematografică exercită o influenţă asupra comportării tineretului. Dar această influenţă o exercită cu mai multă sau mai puţină acuitate şi sub forme diferite în funcţie de vîrstă. În general se poate spune că minorul, mai mult decît adultul, tinde să identifice, în faţa unui ecran, visul cu realitatea. Universul falsificat sub care i se înfăţişează prea adesea riscă să modeleze în mod supărător viziunea lui despre lume. De asemenea, uneori este pus în faţa unor situaţii pe care structura creierului său nu-i îngăduie să le sesizeze. Incoerenţa pe care o îmbracă unele teme, ca şi violenţa arderilor afective cu care sînt încărcate uneori imaginile riscă poate să devină potrivnice dezvoltării fizice sănătoase a copilului. Rolul nociv al filmelor de gangsteri ? Profesorul citat nu credea că trebuie imputat atît de mult amoralităţii situaţiilor pe care le evocă scenariile. Ecoul stîrnit este în funcţie de vîrstă. Mai puţin vinovat e subiectul decît forţa plastică proprie expresiei filmice. La cinema, copilul vede mereu săvîrşin- du-se gestul de a ucide. Este iniţiat în amănunţime asupra mînuirii revolverului şi în comiterea crimei. Aceste acte se execută cu o uşurinţă extraordinară. Or, virulenţa estetică a unor asemenea scene se imprimă adînc în creierul său. El va fi ispitit să imite ceea ce a văzut pe ecran. Iar conştiinţa sa, care nu este încă obişnuită cu unele cerinţe ale moralei, 171 ? poftele sale instinctive de a dobindi„puterea" – care 5 se manifestă în jocurile sale

virile – vor putea să-l *j* facă uneori să cedeze unui impuls asocia!. Faptele i diverse din ziare ne-au istorisit astfel de omucideri 1 lamentabile săvîrşite de copii care foloseau arma î de foc „pentru a se amuza".

* **în** concluzie, profesorul de la College de France sublinia gravitatea problemei şi, cu unele rezerve **asupra** rezolvării în întregime a situaţiei, propunea **să se creeze** un cinema pentru tineret, **nu numai spre** a se diminua inconvenientele cinematografului, ci şi **pentru a** se utiliza mai bine virtuţile celei de-ra şap**tea arte.**

Un alt doctor, specialist în psihopatologic crimi-**nală,** medic-şef al unui institut pentru copii neadap**taţi şi** delincvenţi, era de părere **că** cinematograful **n-are** nici **un** amestec – cit de mic – în delictele **săvîrşite de** copii sau adolescenţi. Spre ă-şi susţine **teoria,** invoca mai multe argumente.

Iată aceste argumente, în primul rînd cele sociolo**gice :** delincvenţa juvenilă este anterioară apariţiei, cinematografului. încă din perioada 1330—1910, **această** delincventă a cunoscut o bruscă recrudescenţă, în vreme ce delincvenţa adulţilor era staţio**nară. Nu** s-ar putea invoca deci cinematograful pen**tru a** explica acest fenomen. Dealtfel, culpabilitatea **juvenilă a** cunoscut la ţară o progresie sensibil egală **celei** constatate în marile oraşe şi se manifestă prin **¿72 delicte de** aceeaşi natură. La ţară, copiii trăiesc totuşi

într-un cerc închis şi nu se duc decit foarte rar la cinema.

Spunînd acestea, medicul preciza că' observaţiile lui se refereau în special la regiunile Berri, Normandia şi Alsacia. "Descoperise o corelaţie preponderentă între frecvenţa delictelor şi repercusiunile răsturnărilor sociale şi ale despărţirilor familiale, la fel de acută ca în marile aglomerări.

Trecînd la argumentele psihologice, medicul declara că examinase sute de copii. „N-am întîlnit nici un singur caz în faţa căruia să fi putut spune cu adevărat că, dacă nu s-ar fi dus La cinematograf, copilul n-ar fi devenit vinovat. Dacă nu s-ar fi dus la cinema, s-ar fi dus în altă parte. Şi faptul ar fi fost **la** fel de grav. Erau tot atît de multe filme cu gangsteri şi înainte de 1939, cînd totuşi delincvenţa nu înregistra nici o creştere. Augmentarea a devenit foarte clară începînd .cu exodul din 1940. Putem pretinde că atunci copiii mergeau mai mult la cinema? Experienţa mea personală mă determină să disting două categorii foarte diferite în delincvenţa : 1. *Delincvenţa pre- pubertară care afectează copiii, victime ale turburări- lor de comportament social sau familial înainte de vîrsta de 12 sau 13 ani.* Cauza pare a fi nişte turbu- rări instinctive şi atavice, aproape întotdeauna caracterizate prin semne medicale ca erurezia (incontinenţă, de. urină) sau enihofagia (muşcarea unghiilor) care pot fi asociate cu furtul, cu cleptomania infantilă instinctivă, cu fuga, cu nestatornicia şcolară etc. La aceşti delincvenţi se

constată o hiperinstinctivi- **173**
> late, o slăbiciune pentru lectură şi o înclinaţie insolită 5 spre visare, în special la mitomani. Aceşti copii pre- j zintă de asemenea o aviditate anormală de cinema. « Este vorba de un adevărat fenomen de lăcomie vizu- » ală. Totuşi, efectul nu trebuie substituit cauzei. în 1 absenţa cinematografului, această bulimie instinctu-
> ală s-ar fi îndreptat spre alte surse de excitaţie. E sigur că tinerii mitomani trăiesc cu intensitate poveştile istorisite pe ecran. Dar şi fără cinema ei tot mitomani ar fi şi mitomania lor s-ar manifesta în **alt** mod. 2. *Delincvenţa adolescenţilor de virstă post-pu- bertară.* Ea îmbracă trăsăturile brigandajului, ale furtului în bandă, ale furtului prin spargere, ale agresiunii cu arma, ale crimei etc. Legate de o evoluţie a sentimentelor post-pubertare, anormale, exprimînd o amoralitate condiţionată de circumstanţe sociale şi familiale, aceste delicte cer o acţiune deosebit de dinamică. Se poate afirma că micii spărgători, hoţii de automobile, micii „duri“ au cel mai mare dispreţ pentru momentele de bulimie pe care le favorizează cinematograful. Sînt tineri care preferă să frecventeze localurile de dans, barurile, adică locuri unde energia loi' va avea mai multe posibilităţi de exteriorizare decât în faţa unui spectacol ce le oferă o hrană gata digerată. Nu tînărul brigand va avea naivitatea de *ă* se duce să-şi ia modelele de la cinema. Ci bietul dezechilibrat abulic care va merge acolo pentru a-şi satisface lenevia fizică şi mentală.“

în concluzie, medicul psibopatolog considera cu **174** to'tul neglijabilă influenţa cinematografului asupra creşterii criminalităţii juvenile şi chiar a dezadaptării **infantile.**

Mai mult decît atît, se întreba de ce publicul acuză **aşa** de des cinematograful. Recunoştea doar că, dacă cinematograful nu era un factor de creştere a criminalităţii, nici nu contribuia deloc Ia micşorarea ei. Pe de altă parte, era de părere că cinematograful ar putea să reprezinte o valoare terapeutică împotriva nevrozei. în acest sens, amintea de o experienţăfăcută **în** Statele Unite pentru desensibilizarea prin imagini **de** bombardamente a subconştientului unor persoane al căror creier fusese perturbat de exploziile bombe**lor** sau obuzelor.

Interesantă era şi opinia unui medic psihiatru, consilier tehnic la Ministerul Sănătăţii Publice, specialist în problemele copiilor neadaptaţi.

El afirma că există tineri cu reacţii antisociale care par să fi fost, inspirate direct dintr-un film. Dar dacă mergi mai în profunzime cu analiza personalităţii acestor subiecţi şi cu cercetarea cauzelor adevărate ale reacţiilor lor, dai aproape întotdeauna peste alţi factori, sociali, biologici sau psihologici. Mizeria şi condiţiile de viaţă, plăgile sociale, alcoolul, sifilisul, tuberculoza, tulburările psihopatice ale părinţilor. Aproape întotdeauna această neadaptare care a determinat delincvenţa s-a manifestat de foarte timpuriu în familie sau la şcoală, cu mult înainte de a interveni influenţele încriminate de aiurea. Astfel, se pune problema terenului şi a împrejurărilor, a determinărilor profunde

şi **a** cauzelor ocazionale. Filmele **173**

proaste sint evident printre acestea din urmă. Intensitatea scenelor înfăţişate, receptivitatea deosebită creată de izolarea într-o sală obscură nu le conferă o forţă de penetraţie deosebită. Dar este vorba de o acţiune momentană, de o emoţie trecătoare. Cauzele efective sînt în acelaşi timp mai apropiate, mai corv- crete şi mai cu scamă mai durabile.

„Adevărata problemă, pe care, e bine să n-o ascundem sub o mască de moralizare artificială a cinematografului sau a literaturii, este să realizăm pentru tineret condiţii de viaţă satisfăcătoare“, afirm;} în concluzie savantul francez.

Oare nu s-ar putea folosi timpul prezent pentru, aceste probleme dezbătute în urmă cu treizeci de ani ?...'

Căci erau realmente probleme grave, nu simple poveşti ca cele ce-şi aşteaptă rîndul la atenţia cititorului...

POVEŞTILE NECUNOSCUTE ALE UNOR FILMÉ CUNOSCUTE.

Fovesteo secreta a unui fitm ceîcbtu :
Hoţii de biciclete • „Stop ! Nu se mai turnează !"
• Cind *Atlantida* era să se împotmolească
în... dunele deşertului, din lipsă de boni • Incidentele tragicomice
ale lui *Vidocq • Hajda Trdiko*
a rămas în pană... în zăpadă c Cum o ajuns,
din eroare, un regizor în spatele gratiilor • Un per.ccl
pentru cinema : sărăcia de scenarii • Cele
treizeci şi şase de situaţii dramatice « Un film
nu se joacă, nu se turneoză : se fabrică

S-ar părea că aproape fiecare film are două poveşti: cea care se desfăşoară în văzu] nostru, al spectatorilor, şi una secretă ce a precedat naşterea filmului, euprinzînd împrejurări neprevăzute, de cele mai multe ori penibile, de care nimeni – ş.i, în primul rînd, cei implicaţi – nu mai vrea să-şi amintească..:

Intr-un număr din 1943 al revistei italiene de specialitate, „Cinestar", Emidio Saladini istorisea povestea secretă, prea puţin cunoscută, a neuitatului film al. lui Vittorio de Sica, *Hoţii de bii-ielete.*

1
2

a După ce terminase ***Sciuscia,*** de Sica nu mai izbu- | tea să găsească un subiect care să corespundă tem-
uj peramentului său artistic de regizor. Luase în
g studiu sute de proiecte, printre care acela de a trans-
w pune pe ecran romanul lui Berto, ***Cerul e roşu,*** dar
3 renunţă pe rînd la toate. Căutările păreau să fi ajuns
6 la un punct mort, cînd Cesare Zavattini îl sfătui să citească o povestire a lui Luigi Bartolini, intitulată ***Hoţii de biciclete.*** De Sica acceptă cu scepticism propunerea, dar după ce luă cartea în mînă şi citi primele pagini îşi dădu seama că Zavattini avusese dreptate : acesta era subiectul pe care-l căuta de atîta amar de vreme. Povestea îi oferea prilejul de a întreprinde o investigaţie în inima bătrînei Rome, în cartierele periferice, pe uliţe, pe străzi, în pieţe, în lumea negustorilor clandestini unde se trafi- cheză obiecte furate, şi de a descrie viaţa dezmoşteniţilor soartei pe care perioada tragică de după război îi condamnase să trăiască la marginea cetăţii.

Povestirea lui Bartolini nu avea o tramă. Lipsea intriga menită să dea viaţă unui film. De Sica a început iar să se frămînte, purtînd vii discuţii cu Zavattini şi cu alţi prieteni ai săi. Scenariul a fost încredinţat lui Franci, Zavattini, Guerrieri şi Cecchi, dar textul şi-a schimbat de mai multe ori aspectul, improvizîndu-se mereu idei noi care modificau în permanenţă fizionomia povestirii. De Sica însuşi lua parte activă la elaborare,

dînd sfaturi oportune, su- **178** gerînd idei.

Intre timp s-a ivit problema finanţării. Bu era uşor **să găseşti pe cineva dispus să pună la bătaie o avere** pentru un film în care nu se vorbea despre dragoste şi ai cărui actori erau, aproape în exclusivitate, străzile şi pieţele. Nici chiar succesul obţinut de ***Scius- cia*** nu părea o chezăşie suficientă pentru producători. Atunci de Sica, acceptînd invitaţia Iui Gabriel Pascal, cunoscutul regizor al filmului ***Cesar şi Cleo-patm,*** -plecă la Londra pentru a discuta o eventuală coparticipare cu industria britanică, dar acordul **nu** fu încheiat. în aceeaşi perioadă, au avut loc contacte şi cu David O. Selznick care propunea ca protagonist pe Cary Grant sau pe William Powell. Tratativele au ajuns însă şi în acest caz la un impas.

La întoarcerea sa în Italia, de Sica a obţinut în sfîrşit, nu fără dificultăţi, capitalul necesar pentru **a** putea trece Ia faza pregătitoare a filmului. **A** început mai întii să investigheze cu luare-amînte cartierele cu atmosfera cea mai caracteristică din Roma, apoi să frecventeze magazinele din piaţa Vittorio şi din Porta Portese ; a asistat, împreună **cu** Amidei şi Zavattini la faimoasa „mesă a săracilor“ la biserica sfinţilor Nereo şi Achiileo etc.

După fixarea cadrului acţiunii, s-a trecut la faza **nu** mai puţin dificilă **a** căutării interpreţilor. De Sica nu voia să aibă **în** distribuţie nici tm'actor**'pro**fesionist. După o selecţie laborioasă, au fost reţinuţi, pentru rolurile principale, mecanicul Lamberto Maggiorani şi

ziarista Cărei. Aceasta din urmă se prezentase, în numele Radio televiziunii italiene la – **de ITt**

Sica pentru a-i solicita participarea la o emisiune radiofonică. Vittorio, care nu găsise încă nici o fată suficient de fotogenică pentru rolul Măriei, soţia protagonistului, frapat de aspectul atrăgător şi expresiv al fetei, îi propuse pe loc Lianellei Cărei să facă o probă.

La rîndul lui, Lamberto Maggiorani a ajuns în cinematograf într-un mod neprevăzut. Soţia lui auzind, la 18 aprilie, la radio că se căuta un băiat pentru *Hoţii de biciclete,* s-a prezentat la „Safa“ cu fiul său în vîrstă de nouă ani. Proba n-a fost favorabilă dar femeia, văzînd mulţi tineri muncitori care stăteau la coadă pentru a fi angajaţi ca figuranţi, a scos timid din poşetă o fotografie a soţului, unul dintre acele instantanee care se fac duminică pe stradă sau în parcuri. Operatorul Montuori n-a reuşit să înţeleagă mai nimic din fotografia prezentată, aşa că a sfătuit-o pe solicitantă să-şi trimită soţul în persoană **a** doua zi. Lamberto Maggiorani, îndemnat de spe**ranţa de a cîştiga ceva bani, s-a aşezat la coadă. Cine ar fi crezut că tocmai el, un modest muncitor la întreprinderea „Breda“, va fi ales, din vreo cincizeci de candidaţi, pentru rolul protagonistului Antonio ?**

Aceasta a fost povestea secretă a filmului *Hoţii de biciclete.* Dar istoria „de culise“ a cinematografului cunoaşte multe alte cazuri, unele cu peripeţii şi mai mari.

Intr-un „Cinemonde“ din 1938 erau

arătate ava- 5(80 tarurile a numeroase filme cărora, la un moment dat,

li s-a spus : „Stop ! Nu se mai turnează !“, filme care au avut „probleme" şi au rămas în pană, nemaipu- tînd să-şi continue drumul spre presupusul succes.

Iniţiaţii în istoria cinematografului cunosc succe- sul de care s-a bucurat prima versiune a filmului *Atlantida,* realizat de Jacques Feyder, cu Napierkow- ska, Jean Angelo şi Georges Mclchior. A fost unul **din** cele mai răsunătoare succese ale cinematografiei franceze mute. Dar puţină lume ştie că era cit pe-aei **să** se împotmolească în... dunele- de nisip ale deşertului deoarece, la un moment dat, filmările s-au întrerupt din cauza epuizării fondurilor. Din fericire, a apărut un „producător francez", Louis Aubert, retras apoi din cinema după ce s-;i îmbogăţit, care a pus din nou în mişcare caravanele de cămile, cum- părînd Ia un preţ derizoriu tot ceea ce se turnase, **adică** aproape întregul film, şi avansînd cele cîteva mii de franci care mai erau necesare pentru terminarea lui. Operaţia s-a soldat cu un cîştig enorm, astfel îneît „producătorul" prinsese gustul mierii şi se specializase în „salvarea"' celor ameninţaţi cu falimentul...

Povestea s-a repetat cu o producţie realizată după un roman al lui Pierre Lotip avînd drept temă povestea unor contrabandişti. într-cr bună zi, nu prea se ştie cum, s-a răspîndit zvonul că negativul ar fi ars în întregime. Mare panică.în rândurile comanditarilor care au oprit de îndată finanţarea filmului. Un producător avizat a

luat atunci problema **în 181**

mină şi, după un anumit număr de discuţii furtunoase, a dus-o la bun sfîrşit. Filmul a fost o reuşită pentru care producătorul a avut toate motivele să se felicite.

A existat apoi o istorie a filmului ***Vidocq,*** nu mai puţin extravagantă decît eroul însuşi. Realizarea acestui film a fost presărată cu numeroase incidente . tragi-comice şi groteşti. Pentru primele filmări care au avut loc noaptea la Versailles, cu o numeroasă figuraţie, grupuri electrogene, camioane sonore, pe scurt o bagatelă de 50 000—60 000 de franci, se uitase pur şi simplu să se convoace interpretul principal, André Brûlé. Acesta a venit cu totul întâmplător ca să asiste la turnare, spre sfîrşitul nopţii. Habar n-avea că prezenţa lui era necesară. Altă dată, cincizeci de figuranţi au fost convocaţi pentru o mare scenă în care se reconstituía un tribunal în studio. Dar întrucît casa Gaumont nu primise unele sume datorate de producător, a refuzat să pună la • dispoziţie curentul electric. Bieţii oameni care aşteptaseră toată ziua se treziră la orele opt seara fără să fi turnat vreo scenă, întrucît reflectoarele nu puteau fi puse în funcţiune. Dealtfel, trebuie adăugat că toţi artiştii care au jucat în film s-au dezinteresat de el pînă la urmă. Doar comanditarii au mai arătat interes faţă de soarta producţiei respective.

■ ***Hajda Troïka*** a rămas în pană... în zăpadă. Se turna în stepă poloneză (cu Olga Cehóva şi Jean Mu-
 rat) cînd, după cîteva zile, creditele – probabil

afee-

ţaţe de temperatura extrem de scăzută – au îngheţat subit. Echipa a fost salvată prin generozitatea lui Jean Murat care şi-a asumat toate cheltuielile de drum. Filmul a fost reluat şi terminat dar, de data aceasta, Polonia s-a mutat în Alpii francezi, ceea ce era mult mai liniştitor pentru artişti.

Hoţul de femei, **turnat în Italia, în studiourile Ti- renia, n-a constituit eu siguranţă cea mai frumoasă amintire a lui Abel Gance, realizatorul lui. Tot din motive financiare, a fost interzis artiştilor francezi accesul în studio şi nefericitul Gance, făcut răspunzător pentru situaţia critică; creată, a trebuii să cunoască „blîndeţea" închisorilor fasciste.**

Filmul *Volpone* a fost abandonat după numai cîteva zile de turnare în studio. *Prizonierul cerului* a căzut atît de rău de sus incit nu s-a mai ridicat niciodată.

Cartier rezervat, **pentru care se construise un decor imens ce costase el singur 200 000 de franci, a fost oprit după primele filmări cînd s-a constatat că se uitase pur şi simplu să se obţină de la Mac Orlai^ drepturile de adaptare a romanului său ! Editorul care reprezenta interesele scriitorului şi-a mărit atît de mult pretenţiile, încît producerea**

filmului n-a mai fost posibilă.

Multe întreruperi sau dispariţii de filme s-au daterai focului. Negativul filmului *Paname* a ars în întregime dar, despăgubit de asigurări, a fost refăcut. La route *est belle* al lui André Baugé a ars de aseme- 183

nea la Londra, unde se turna filmul. A fost refăcut şi a avut mare succes.

Un titlu predestinat a avut filmul *Creditorul,* **a** cărui poveste s-a desfăşurat în felul următor. După cîteva zile de turnare, a devenit evident faptul că trezoreria nu era în apele ei ; eurînd, turnarea a fost ° .blocată complet. Tehnicienii filmului, care nu fuseseră plătiţi, l-au asediat pe producător într-un imobil de pe Champs-Elysées, stabilind un fel de linie fortificată în jurul biroului său. Operaţiunile au durat trei zile şi trei nopţi, după care producătorul, făcînd rost de ceva bani pentru personal, acesta a ridicat asediul, mulţumit de victoria completă obţinută.

Fraţii *coraicani* a fost un alt film „cu cîntec". Regia era asigurată de un cineast căruia i se dăduse ca supervizor un alt regizor de talent. întreaga echipă, compusă din treizeci de persoane, a plecat în Cor- sica. Acolo, s-a constatat eurînd că ceva nu era în regulă. Cei doi, în loc să turneze, absentau frecvent şi îndelung. Iar cînd se întorceau, congestionaţi şi cu părul răvăşit, ora de turnare era depăşită şi trebuia să se aştepte ziua următoare. A doua zi, aceeaşi manevră. Ce se întîmpla ? Un lucru foarte simplu : regizorul şi supervizorul, ca nişte adevăraţi fraţi corsicani, nu reuşeau niciodată să se pună de acord, încetul cu încetul, certurile, mai întîi confidenţiale, devenită publice şi nu se mai turna deloc. După 184 cîtcva săptămîni, casieria era goală. Se întoarseră la

Nisa, unde noi conflicte izbucniră, dar de data aceasta între finanţatori, în sfîrşit, toată echipa se întoarse la Paris, deşi filmul nu fusese terminat. Lucru care s-a petrecut mai târziu.

♦

în aceeaşi arie de preocupări se înscriau desigur şi obstacolele de tot felul pe care le aveau de înfrun- ţ tat cineaştii în exercitarea profesiunii lor.

În 19-14. intr-un reportaj ocupînd mai multe pagini, publicaţia „7 jours“ împărtăşea, cititorilor săi „ceea ce au ştiau despre cinema“.

Se parc că una din cele mai tulburătoare probleme era – şi orobabil mai este încă – procurarea... materiei prime. înainte de elaborarea scenariului, trebuia găsită ideea. Cinematograful a fost dintot- deauna un consumator fantastic şi, în acelaşi timp, „un conviv exigent“. Specialiştii calculaseră că nu existau decît şaizeci de subiecte sau, dacă vreţi, şaizeci de „situaţii“ susceptibile de a fi înfăţişate pe ecran. Şaizeci de situaţii pentru a hrăni în fiecare an două pînă la trei mii de filme !

înainte de război, o mare firmă universală dădea la citit 20 000 de opere pe an pentru a putea extrage din cele alese cincizeci de scenarii de filme. **Ea avea** agenţi şi reprezentanţi în toate capitalele lumii. De îndată ce o piesă era reprezentată **undeva, sau un**

roman de o factură cît de cît senzaţională apărea în librării, se elabora un rezumat şi se trimitea în **grabă 185 la centru, atunci eînd nu se folosea în acest scop telegrama.**

Cinematograful jefui a toată literatura şi întreaga istorie, dar asta nu-l împiedica să se plîngă necontenit de lipsa de alimente, de hrană vitală...

în principiu, romanul furniza cea mai bună materie primă. Evident, fiecare punea anumite probleme. Dificultatea transpunerii unei opere literare n-a fost niciodată ignorată. Dar cel puţin se oferea scenariştilor o bază, o atmosferă.

Filmele eu cel mai mare succes erau,. în majoritatea cazurilor, cele realizate după romane celebre. Astfel, deţinătorul recordului de încasări pînă în 1944,, *La răscruce de vînturi,* era, după cum se ştie, versiunea cinematografica a romanului lui Emily Bronte.

Existau apoi o serie de subiecte cu care se mergea la sigur. De pildă, cazul *Damei cu camelii.* Remake-uri puteau fi prezentate, o dată la patru sau cinei ani, fără cea mai 'mică teamă de- eşec. Marile drame ale sufletului omenesc nu-şi pierdeau prospeţimea, interesul, ori de cîte

ori s-ar fi recurs la ele.

Inamicul numărul unu al cinematografului era lungimea, marea calitate a celor care scriau scenariile şi dialogurile consta în concizie. Un scenarist care ajunsese să se înfrupte din fructele gloriei, dădea confraţilor săi debutanţi următorul' sfat.: „Consideraţi 186 flecare frază drept o telegramă eu tarif normal ale

cărei cuvinte trebuie să le plătiţi din buzunarul dumneavoastră.“

Povestea unui film, chiar din faza preliminară a căutării unui scenariu era uneori o odisee.

Astfel, în 1942, producătorul André Hunebelle decisese să facă un film avînd ca temă principală un episod din cucerirea Marocului. Autorul scenariului era Pierre Billon care urma să colaboreze cu Jean- Gilbert Sauvajon.

Totul era hotărît, pus la punct. Hunebelle petrecu trei săptămîni în Maroc pentru pregătirile preliminare. La întoarcere, asociaţii lui îi aduseră la cunoştinţă că se temeau de o astfel de aventură peste mare şi că erau ferm hotărîţi să renunţe.

Billon şi Sauvajon au rămas, fireşte, stupefiaţi. Ca să-i consoleze, Hunebelle le-a încredinţat un manuscris al lui André Paul-Antoine, pe care-l cumpăraseră asociaţii săi.

Povestea marocană trebuia să fie o dramă. Manuscrisul lui André Paul-Antoine era o comedie. La început, scenariştii au strîmbat din nas, dar pe urmă s-au entuziasmat.

— Am nevoie de un decupaj dialogat în cinci săptămîni, spuse Hunebelle.

— Imposibil ! răspunseră deodată autorii.

Totuşi, decupajul dialogat à fost gata la timp. A devenit *Imposibilul âàmn Dubois* cáré s-a bucurat, pare-se, de mare succes. Goana după scenariu înce-

puse pe tărîmul dramei şi se încheiase pe cei «1 comediei. Cazul era departe de a constitui o excepţie.

În legătură cu aceeaşi problemă a crizei de scenarii, sub titlul „Un pericol pentru cinema : sărăcia de scenarii“, romancierul Maurice Dekobra trăgea un viguros semnal de alarmă într-un „Pour Vous" din 1939.

Celebrul scriitor începea prin a aminti faimoasa, glumă pe care a stîrnit-o într-o bună zi următorul anunţ apărut într-un ziar american :

„Se caută scenarii inedite, cît mai- scurte eu putinţă. Amintim concurenţilor că scenariul filmului ideal este cel care conţine elemente mondene, religioase, artistice, sociale, burleşti, neprevăzute şi pasionale. Manuscrisele premiate vor obţine două mii de dolari. Scrieţi pe adresa : Productions Heliogaba], Hollywood Boulevard. Hollywood, California."

Cîteva zile mai târziu, compania Heliogabal primea manuscrisul unui scenariu întocmit în patru rîndun pe o carte poştală. Era conceput astfel :

„Fir-ar să fie... hămăi ducesa care se aşezase în salon pe budinca mătuşii Agatha. Cine este ba.-*;u’dul care s-a frecat de şoldul meu pe întuneric ?"

Autorul scenariului scria companiei Heliogaba] :

„Dragă domnule,

Iată un scenariu foarte scurt. După cum vedeţi, există în el elemente religioaso (fir-ar să fie...), aris-

 tocratice (ducesa), mondene (în salon), burieş'j **(s-**

a

aşezat pe budincă), sociale (bastardul), neprevăzute (frecarea în noapte) şi pasional (şoldul).

Sper că-mi veţi trimite de îndată cele două mii de dolari."

«1 R P R ' f R »

Apoi, Dekobra ataca subiectul propriu-zis, făcind următoarea socoteală : „în curînd se vor împlini zece ani (nu uitaţi : era în 1939) de existenţă a filmului vorbitor. Vă daţi seama de consumul enorm de scenarii făcut de industria cinematografică ? Să admitem că se turnează, în fiecare an, în lumea întreagă, opt sute de filme de toate genurile, adică cinci sute în America şi trei sute în Europa. în zece ani, asta înseamnă opt mii de subiecte (scenarii originale, romane, piese de teatru etc.). Vă daţi seama în ce criză de subiecte ne vom afla peste zece ani, după ce vom fi consumat şapte pînă la opt mii de subiecte în plus ?

Dacă în 1948 nu se va inventa un mod de spectacol complet inedit adus de marţieni pe pămînt, dacă plăcerile ecranului vor continua să satisfacă mulţimile, ce *se va mai turna ?*

George Polti a catalogat cîndva cele treizeci şi şase de situaţii dramatice. în realitate, ele se rezumă la mult mai puţin. Fără a mai vorbi despre mai-marii Hollywoodului, care proclamă doct că nu există de- cît un singur subiect de film etern şi iremediabil : *boy meets girl* (un băiat întîlneşte o fată), problema se poate sintetiza în felul următor :

189

1. un bărbat este- dorit de două femei ;

2. o femeie este curtată de doi bărbaţi ;

3. un bărbat plus c femeie, plus un alt bărbat (triunghiul clasic) ;

4. un bărbat plus o femeie, plus o altă femeie (varianta numărul doi a menajului în trei);

5. un bărbat iubeşte o femeie care-l urăşte ;

6. o femeie doreşte un bărbat care o dispreţuieşte.

Adăugind cele şapte teme bazate pe cele şapte păcate capitale (în afara cărora ar fi imposibil de conceput fabulaţii menite să stîrnească interesul oamenilor) obţinem treisprezece subiecte de berig treisprezece fundaţii de beton armat pe care arhitecţii dramaturgiei se străduiesc să înalţe edificii de două mii de ani !

întrebîndu-sc. singur ce se va turna ia amil 1950, Maurice Dekobra îşi răspundea : „muşchetari şi ca-melii ! Se va turma pentru a trei sute şaptezeci şi cincea oară povestea falselor dame cu camelii în imitaţie de ersatz, simili Dumăs, modernizaţi dtipci .gus- tul zilei. Tinerii vor spune că sînt lucruri noi. Iar persoanele mature, cu memorie, vor exclama :

— Ia te uită ! Am văzut exact acelaşi subiect, sub alte titluri, în 1928, 1931, 1936, 1938, 1940, 1943 şi **1948.** Numai mobilierul era diferit..."

Se pare că şi alegerea titlurilor era **o** problemă spinoasă. Despre necazurile cineaştilor noştri am vorbit

190 în „Mituri şi legende“.. Dar acolo nu **era** vorba decît

de traduceri, de transpuneri, rebotezări, sau cum vreţi să le spuneţi...

Botezul iniţial era însă, pare-so, mult mai dificil.

Fiindcă am povestit cazul *Imposibilul domn Du- bois,* alegerea acestui titlu a fost precedată de multe căutări. Mai întîi, trebuia să se cheme *Profesiunea de femeie.* Puţin înainte de terminarea turnării, s-a considerat că titlul nu era bun. A fost schimbat cu... *Schimbare rapidă.* Dar nici acesta nu era faimos. În extremis, cînd pelicula era gata, s-a găsit titlul definitiv care s-a dovedit excelent.

Evident, un titlu bun nu era un lucru indispensabil succesului unui foarte bun film. Dai' un titlu prost era, în mod sigur, un handicap.

Un film intitulat *Să frunzărim margaretele* a fost primit cu indiferenţă de public. Un cinematograf ist a avut ideea să-l prezinte sub titlul *Femeia cu trei chiupuri* şi a realizat reţete excelente.

În domeniul titlurilor de filme existau, odinioară, mode ca, de pildă, în cel al pălăriilor. Titlul-epitet *Imposibilul domn Dubois* a fost lansat de *Extravagantul Mr. Deeds.* Cîteva filme bune şi foarte multe slabe i-au urmat exemplul.

De o mare vogă s-au bucurat, la un moment dat, titlurile „cu cheie“, care creau un mister, stîrneau curiozitatea, îndeosebi filmele poliţiste. Publicul se. întreba de ce asasinul locuia la nr. 21, de ce se teme noaptea. Cele două titluri aparţineau romanelor după care fuseseră realizate.

Titlurile celebre, ca *Cei íréi muşchetari, Minierele Parisului, Mizerabilii* au fost întotdeauna considerate bune.

...Şi aşa au rămas pînă azi, cînd noile generaţii preţuiesc, ca şi cele precedente, comorile literaturii universale.

Dezvăluirile reporterului de la săptămânalul francez menţionat cuprindeau şi alte aspecte ale necazurilor cineaştilor, arătînd că orice obstacol, cea mai neînsemnată eroare, cea mai mică lipsă de prevedere aveau repercusiuni asupra bugetului.

Tot *Monsieur Dubois,* luat de două ori pînă acum ca exemplu, a necesitat două luni de turnare, dintre care 40 de zile în studio şi 20 în exterioare. Devizul nu prevedea decît 5 zile de exterioare, dar în deviz nu erau incluse capriciile vremii... De pildă, scenele de ploaie au fost ó calamitate. S-au reluat de mai multe ori. Pe scurt, ploaia a costat 100 000 de franci.

Se pare că nu numai pentru faimoasa grădină a „Cărăbuşului" lui Tănase de pe vremuri ploaia a fost o catastrofă (pe atunci, nu se gîndea nimeni la prelate !), ci şi pentru cineaştii francezi. Unele mari firme franceze organizaseră un serviciu meteorologie spre a evita deplasări care ar fi dus la ruină.

Nefiind nici pe departe atât de bine organizate ca studiourile din Hollywood, casele de producţie franceze se izbeau de tot felul de dificultăţi. Ceea ce într-un studio californian ar fi fost o bagatelă —/procurarea unui urs, de pildă, din grădina zoologică pro- **192** prie

– la Joinville sau Billancourt însemna o chirie

de 1000 de franci pe zi. în legătură cu chiria castelului din *Visiteurs du soir,* circula zvonul că ar fi costat un milion, iar amenajarea teatrului din *Les Enfcmts du Paradis* aceeaşi sumă.

O altă pacoste pe capul cineaştilor francezi erau asigurările. Se asigura negativul, se asigurau colaboratorii filmului, se asigurau... riscurile de forţă majoră. Un producător plătise pentru toate acestea 1 100 000 de franci.

Interesantul reportaj din hebdomadarul parizian punea, apoi, o întrebare cu adevărat hamletiană – „Cine este adevăratul autor al unui film“ – la care generaţii întregi de cinefili, de la „kinetoscop“ încoace. au încercat, fără a izbuti, să răspundă...

Cineva a spus : „Un film nu se joacă, nu se turnează : se fabrică“. Adică, cu alte cuvinte, este o operă colectivă.

Nesfîrşitul şi adesea obositorul generic care precede o proiecţie oferă o idee despre numărul de specialişti care participă la realizarea unui film. Să luăm un caz mediu. Creatorii şi colaboratorii lor apropiaţi : 20 de persoane ; artiştii şi figuranţii : 70 ; muzicienii : 40 ; tehnicienii şi muncitorii : 100. În plus, 550 de bărbaţi şi femei au luat parte indirect executînd costumele, înălţînd decorurile, îndeplinind diverse munci în cadrul studioului.

Publicul înţelege perfect rolul autorului scenariului, al şefului decorator, al inginerului de sunet etc., fără a mai vorbi despre actori. Dai* are o idee foarte 193

vagă despre importanţa monteurului. Pierde adesea din vedere amănuntul că un film nu se realizează în ordinea cronologică a desfăşurării lui, ci e alcătuit din piese detaşate care trebuie asamblate. De munca monteurului depinde ritmul filmului. Este o operaţie ingrată, plicticoasă şi delicată. Ea e executată din ce în ce mai mult de femei care au o răbdare mai mare decît bărbaţii.

Ceea ce scapă cel mai adesea publicului este rolul a trei personaje ale căror nume le vede la începutul lungii enumerări care constituie preambulul filmului : producătorul, directorul de producţie, regizorul.

Producătorul este generalul, marele comandant. El e responsabilul. El adună capitalurile şi întocmeşte bugetul filmului. El stabileşte planul de ansamblu. El alege scenariul şi aprobă alegerea interpreţilor principali. El supraveghează executarea sarcinilor, vizionează episoadele turnate în ajun, aprobă sau dispune refacerea lor.

Directorul de producţie este şeful de stat major al producătorului însărcinat îndeobşte cu supravegherea cheltuielilor.

Cît despre regizor, el este primul şi principalul executant. El creează atmosfera filmului. El comandă pe terenul care, în argoul meseriei, se numeşte platou.

Este inevitabil ca între atâtea personaje să se ivească uneori divergenţe. Nu se cade întotdeauna de acord asupra importanţei lucrurilor şi asupra rolului

194 care revine fiecăruia.

Cine se mai hazardează să indice pe adevăratul autor al unui film, după ce vi s-a reamintit numărul imens de colaboratori ?

Oricum, nu e nici o grabă : cum a aşteptat o jumătate de secol răspunsul, întrebarea poate încă să mai aştepte... jumătate.

Iar pînă atunci noi să fim optimişti ca... fmalurile filmelor de odinioară şi să participăm la eterna dispută dintre scriitori şi cineaşti.

HAPPY-END CU ORICE PREŢ...

ţ Cînd faimosul liappy-end, sfirşitul fericit, nu trebuia să lipsească nici unui film... • Disputa dintre scriitor şi cineast, văzută de André Maurois

- Părerea lui Jacques Feyder exprimată acum o jumătate de secol
- Âbel Gance despre efortul

de creaţiş al romancierului şi cineastului

în ultimii ani, ni s-a întîmplat nu o dată ca, după terminarea proiecţiei unui film, să desluşim pe chipurile spectatorilor din jur umbra unei îndoieli, o anumită insatisfacţie şi contrarietate sau, la ieşirea din sală, cînd încep comentariile, să surprindem frînturi de dialoguri de tipul acestuia :

— Săracu' a murit...

—■ Ce tot vorbeşti, dragă, n-a murit. N-ai văzut *că...*

196 Sau .

— Păcat că n-au. rămas împreună. Erau o pereche atât de potrivită.

— N-ai înţeles tu... El tot la ea o să se întoarcă...' mai târziu.

Sau, în sfîrşit, foarte răspicat :

— Ce-o fi vrut să spună, tu, cu sfîrşitul ăsta ?

Intr-adevăr, nu se poate nega faptul că o bună parte din realizatorii filmelor produse în momentul de faţă, pe toate meridianele globului, apelează din ce în ce mai mult la imaginaţia spectatorului şi, fără-a ţine prea mult seama de caracterul eterogen al masei publicului cinefil, foloseşte un limbaj mai pretenţios, mai rafinat, uneori chiar ermetic.

Tendinţa de a folosi mijloace noi, originale, dc- a ocoli drumurile bătătorite este lăudabilă în sine şi cei ce îmbrăţişează asemenea idei nu pot fi socotiţi decît slujitori ai progresului în artă. în fond, procesul de înnoire a mijloacelor de expresie, de descoperire a unor formule originale, mai aproape dc epoca marilor cuceriri ale ştiinţei în care trăim s-a manifestat şi continuă să cucerească teren şi în celelalte arte, cum ar fi literatura, plastica sau muzica.

în aceste condiţii, cinefilului nu-i rămîne altceva de făcut decît să se străduiască, la rîndul său, să-^şi însuşească un bagaj cît mai mare de cunoştinţe, să-şi desăvârşească în asemenea măsură pregătirea încît să poată face faţă situaţiilor noi în care este pusă adesea puterea lui de percepere şi înţelegere pro- fundă a unor sensuri.

Fiindcă, pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că unii autori de filme şi-au făcut un titlu de glorie din a da... probleme spectatorilor, învăluind imaginile, ideile scenariului şi subtextele într-o ceaţă cît mai densă, într-un inefabil uneori justificat artisticeşte, alteori formal, născut din orgoliu şi teribilism.

Să ne bucurăm totuşi că,' progresînd, cinematograful s-a dezbărat de unele metehne, de unele ticuri, de unele canoane ce păreau imuabile.

Una dintre aceste legi nescrise ce păreau că vor dăinui de-a pururi a fost acel faimos happy-end. adică sfîrşit fericit, ce nu trebuia să lipsească nici unui film.

Cu excepţiile de rigoare menite să confirme regula, toate filmele trebuiau să se termine optimist, eroii •— femeia şi bărbatul – să rămînă împreună, să aibă o droaie de copii şi să trăiască ani mulţi şi fericiţi pînă la adînci bătrineţe, ca în cel mai frumos dintre basme...

Da, da, ca în basme. Spectatorul cinefil era asemuit cu un copil căruia nu trebuia să i se povestească de- cît basme frumoase...

-Un film fără happy-end egal eşec sigur, opinau producătorii, vorbind în numele spectatorilor, fără a deţine mandatul necesar. Se avea în vedere doar latura de divertisment a spectacolului cinematografic, lăsîn- du-se la o parte toate aspectele neplăcute ale reali- **198** tăţii.

În frenezia lor nestăvilită, fabricanţii de filme ajunseseră să-şi aroge dreptul de a interveni pînă şi în piese de teatru sau romane celebre. Din fericire, nici un specialist nu s-a priceput să aplaneze conflictul dintre Capuleţi şi Montagu, aşa că filmográfia lumii a rămas văduvită de o pereche de bătrîni Rómeó şi Julieta cu copii şi nepoţi în jurul lor. Nu se ştie prin ce minune a scăpat şi Othello care probabil n-a putut fi convins s-o ierte pe Desdemona şi să se bucure şi ei de un happy-end.

Privite de la distanţa anilor scurşi, în mod firesc, lucrurile şi-au pierdut caracterul grav, căpătînd, dimpotrivă, o tuşă amuzantă.

Dar, în 1939, revista „Picture Show“ considera happy-end-ul o problemă, trăgînd un semnal de alarmă.

„Vechea întrebare, dacă un producător de film are dreptul să altereze un roman sau o piesă de teatru spre a obţine un sfîrşit fericit, a stîrnit din nou o controversă şi iarăşi opiniile sínt împărţite în mod aproape egal, scria, în introducere, autorul care continua : Vorbind din punct de vedere strict artistic, cred că e greşit să intervii în munca unui autor. Un bărbat sau o femeie scrie un roman sau o piesă, şi fie că opera sa este bună, proastă sau mediocră, avem certitudinea că reprezintă exact ceea ce a vrut să spună autorul. Dc aceea, e o flagrantă încălcare a eticii din partea unui producător de film dacă transformă un sfîrşit tragic într-unul fericit. în multe cărţi şi piese, morala se află la sfîrşitul poveştii, astfel în-

© LUME DE CELULOID

cît dacă acosta suferă o modificare, tot sensul subiectului se pierde. Să presupunem că sfîrşitul ne înfăţişează pe erou, pe eroină sau chiar pe „omul cel rău“ murind, în urma sacrificiului pe care-l face pentru a-şi răscumpăra nişte păcate din trecut. A transforma un asemenea sfîrşit tragic într-unul fericit ar însemna o cumplită stupiditate. Din păcate, uneori, producătorul îşi spune : «E o poveste bună, dar publicul, în slujba căruia mă aflu, vrea un sfîrşit fericit, deci trebuie să mă gîndesc la altceva».

Mai departe, autorul avertiza pe un ton vehement că scenariile clasice, cum ar fi piesele lui Shakespeare şi romanele de autori celebri, n-ar trebui să aibă niciodată sfîrşitul alterat. Se amintea apoi că, odată cu apariţia filmului vorbitor, standardul producţiei a marcat o creştere calitativă, ca şi nivelul interpretării dealtfel şi un public mai bine pregătit a început să vină la cinema. O bună parte din acest public care nu mersese niciodată la cinema în perioada filmului mut devenise pasionat fiindcă avea prilejul să vadă vedete celebre în piese celebre şi la un preţ mai scăzut decît cel al teatrelor. Noii spectatori pretindeau un nivel interpretativ mai înalt decît cel pe care-l oferiseră majoritatea filmelor mute, chiar dacă filmul nu era altceva decît transpunerea în imagini **a** piesei. Sfîrşitul fericit, care pînă atunci fusese aproape sacru, suferise o lovitură. Totuşi, n-a murit, continuînd să supravieţuiască pînă azi. Există încă o foarte mare proporţie a publicului care preferă un **200.** sfîrşit fericit. Aş spune că această categorie este for-

mată din oameni care nu se duc niciodată sau foarte rar la teatru. De aceea, nu ştiu dacă sfîrşitul unei piese a fost schimbat dintr-unul tragic într-unul fericit, şi ducă ştiu, nu le pasă.

Continuînd pe acelaşi ton pesimist, revista susţinea că dacă s-ar face un sondaj printre spectatorii de cinema, o majoritate covîrşitoare s-ar declara în favoarea sfîrşitului fericit, chiar cu preţul unor ingerinţe în structura scenariului.

Din păcate...

Existau şi argumente în favoarea intervenţiilor în unele romane. De pildă, în „Citadela“. Deşi menţiona că au existat proteste foarte viguroase împotriva producătorului şi a regizorului pentru că schimbase sfîrşitul lăsînd-o în viaţă pe soţia doctorului, în vreme ce în carte murea într-un accident pe stradă, autorul îşi exprima punctul său de vedere în favoarea schimbării deoarece nu altera cu nimic sensul romanului. în susţinerea acestei opţiuni, argumenta că, după părerea lui, romanul conţine două mesaje importante. Unul proclamă că un medic obişnuit care lucrează într-un sector industrial ca cel al mineritului este foarte handicapat dacă nu dispune de un utilaj ştiinţific modem. E ca un meseriaş care munceşte cu unelte de calitate inferioară. în cazul doctorului, viaţa oamenilor depinde de succesul lui. Astfel de doctori reprezintă eroi care luptă cu dificultăţi aproape insurmontabile şi prea adesea sînt plătiţi foarte prost. Celălalt mesaj era uh atac împotriva acelor specialişti care văd în medicină şi chirur-

gie o afacere şi nu pregetă să inventeze maladii fictive pentru pacienţi bogaţi, mai cu seamă pentru acei ipohondri ce-şi petrec viaţa făcînd-o pe invalizii, cînd în realitate sînt oamenii cei mai sănătoşi.

Trebuie amintii că doctorul erou, nefiind în măsură să-şi asigure un standard decent de viaţă prin exercitarea profesiei ca un simplu medic obişnuit, nu rezistă în faţa ispitei de a deveni un specialist fraudulos atunci cînd un prilej norocos îl pune în contact cu o tînără şi romantică lady în calitate de pacientă. Mai tîrziu, regretă acţiunea lui şi se schimbă. Fără nici o îndoială, filmul transmitea cele două mesaje la fel de puternic ca şi romanul. Singura schimbare pe care şi-a îngăduit-o filmul a fost să-i arăte pe doctor şi pe soţia sa privind cu încredere în viitor, în timp ce în carte femeia murea.

. Dar, după părerea publicistului, latura sentimentală deşi interesantă, atît în carte cît şi în film, era o problemă secundară în raport cu cele două mesaje principale. De aceea nu vedea nici un rău în schimbarea intervenită în versiunea filmică. Mai mult, îşi amintea că atunci cînd citise cartea, cu mult înainte ca filmul să fi fost plănuit, rămăsese cu impresia că moartea soţiei doctorului nu adăuga nimic la forţa emoţională a temei.

Un alt caz în care intervenţia "în scenariu n-a cauzat prejudicii a fost cel al filmului *Nopţi în Alger.* în filmul francez original, *Pepe-le-Moko,* eroul, un om în afara legii, este dus, în final, la închisoare, în urma 202 condamnării sale la o lungă detenţie. în versiunea

americană, este împuşcat, în timp ce priveşte vasul ce se îndepărtează ducînd cu el femeia iubită. g

Mulţi dintre cei care au văzut ambele versiuni au preferat-o pe aceea în care eroul trăieşte, fără îndoială pornind de la următorul raţionament : acolo unde e viaţă mai e speranţă, chiar şi în închisoare.

HAPPY-END

Desigur, astăzi problema nu se mai pune ca altă-dată. E depăşită. Nu mai avem happy-end-uri în cantităţi excesive...

Ba, dacă ne gîndim la filmele italiene inspirate de acţiunile Mafiei, am putea spune că, uneori, am fi tentaţi chiar să ne lăsăm prinşi în mrejele nostalgiei...

În aceeaşi ordine de idei, se înscrie eterna dispVă dintre opera literară şi transpunere, dintre scriitori şi cineaşti.

„Cineastul şi omul de litere trebuie împănaţi", se intitula un studiu publicat în 1938 de revista pariziană „Cinemonde", în cadrul căruia se analizau motivele de discordie dintre cei doi factori atît de importanţi, apelîndu-se la cîteva opinii autorizate.

După ce arăta faptul, evident dealtfel, că cinema-tograful este în măsură să exprime conflicte profunde ţinînd seamă de mijloacele de care dispune, dialogul şi descrierea exterioară a personajelor, în fond ace- 203

leaşi ca ale teatrului, autorul dădea cuvîntul marelui scriitor André Maurois, care spunea :

„Sînt convins că cinematograful este capabil să transpună în imagini multe dintre romanele mele. Dai' o transcriere, oricum ar fi ea, reprezintă prin forţa lucrurilor o trădare. Căci pentru un artist nu este important ceea ce trebuie să exprime, ci modul în care o face. Pe de altă parte, trădarea devine cu atît mai inevitabilă cu cît trebuie ţinut seamă de faptul că cineastul nu este un simplu executant, ci şi un artist care are ceva de spus. Împrumutînd operei adaptate stilul său propriu, ajunge în mod obligatoriu la trădarea operei originale. Dar acest gen de trădare este totuşi destul de acceptabil. Evident, se poate limita dimensiunea deformării încred inţîndu-se opera unui regizor mai apt decît ceilalţi s-o înţeleagă."

Scriitorul se întreba apoi de ce a fost părăsit filmul fantastic care, după părerea lui, reprezintă esenţa însăşi a cinematografului. Argumentele invocate de interlocutor că bugetul lor este fabulos şi că publicul n-ar manifesta prea mult entuziasm pentru gen nu l-au convins pe Maurois care a amintit de răsunătorul succes obţinut de ***Omul invizibil:***

„Romancierul – îşi. exprima părerea André Maurois – nu trebuie să se amestece în munca tehnicienilor la care nu se pricepe. Colaborarea lui trebuie să se mărginească la conversaţii serioase, la numeroase schimburi de puncte de vedere în cursul cărora romancierul şi cineastul să-şi exprime ideile. Iar atunci

 cînd regizorul este pe deplin pătruns de gîndurile

QU-

torului, acesta trebuie să-i acorde toată încrederea. Bineînţeles, autorul trebuie să-şi rezerve dreptul de a vedea filmul în ultima fază şi a-i aduce eventualele modificări cînd e terminat. Nu pot să vă spun care este autorul moral al filmului. Totul depinde de caz. Cînd scriitorul a conceput el însuşi dialogurile filmului, este în mai mare măsură autor decît atunci cînd le-a creat adaptatorul. Să luăm ca exemplu *Un carnet de bal.* La acest film au colaborat mai mulţi autori. Partea care a revenit lui Jean Sarment nu este de aceeaşi factură cu cea concepută de Ber- nard Zimmer. Este evident faptul că dacă autorul definitiv se numeşte Julién Duvivier, autorii dramatici care au colaborat cu el au avut partea lor destul de mare de paternitate a filmului."

Interesante puncte de vedere în jurul aceleiaşi probleme aducea Marcel Reney într-un articol apărut în publicaţia lunară „Ciné Stars" editată de Grasset.

Autorul pornea de la faptul că numeroşi spectatori care citiseră *Cheile împărăţiei* a lui Cronin şi *Simfonia pastorală* a lui Gide se împărţiseră în două tabere : cei care preferaseră romanul şi cei care acordaseră sufragiile lor filmului. Discuţii foarte aprinse se iscaseră pe tema valorii comparative a operei literare şi a celei cinegrafice. Ca şi cum cele două forme artistice ţineau să rivalizeze, într-un fel de competiţie intelectuală, cînd în realitate ele coexistă avînd fiecare legile ei diferite, metodele proprii, mijloacele de acţiune specifice.

Mai departe, Reney amintea cazul filmului ***Le Grand Meaulnes,*** după romanul lui Alain-Fournier. Sora autorului refuzase mai multor regizori mari dreptul de a crea un film după opera literară. Erau citate numele lui Cavalcanti, al lui Marc Allegret, al lui Marcel Carné, al lui Duvivier şi ale altora. într-o scrisoare publicată în 1942, Isabelle Rivière îşi justifica refuzul prin obiecţii bazate pe dificultăţile materiale în care se zbătea cinematografia franceză. Dar, pentru cine ştia să citească printre rînduri, obiecţia era mult mai gravă : Isabelle Rivière se temea că nu va recunoaşte imaginile de vis ale romanului în imaginile precise ale ecranului, se temea de o desfigurare în acea transpunere, împărtăşind prejudecata scriitorilor ostili cineaştilor. .

Dacă, în 1947, a revenit asupra hotărîrii ei, aceasta — după opinia autorului – s-a datorat faptului că cinematograful i-a dovedit între timp că un regizor onest poate să nu fie un trădător faţă de romanul pe care-l recreează pe ecran. De asemenea, a înţeles în cele din urmă că romanul şi filmul depind de două estetici diferite.

Scriitorul Francis de Miomandre avea un alt punct de vedere :

„în principiu, ***construcţia*** unui roman nu este atît de diferită de cea a unui film. Autorul îşi ia aceleaşi libertăţi faţă de timp şi spaţiu. Se plimbă în voie, după bunul său plac, printre decorurile intrigii, nu este împiedicat de nici una dintre constrîngerile care, 206 chiar în dramaturgia cea mai liberă, comprimă ac-;

ţiunea într-un număr de locuri, dealtfel destul de redus. Pentru a spune totul într-un cuvînt, un roman bine conceput este un film gata sau aproape. Scenaristul nu mai are altceva de făcut decît să pună accentul pe pasajele care cer să fie mai bine prezentate din punct de vedere vizual, pasaje cu atît mai uşor de descoperit cu cit scriitorul a recurs mai mult la procedeul suveran al sugestiei. Dar, lucru ciudat, se întîmplă extrem de rar ca cineastul însărcinat cu adaptarea să se mărginească la această operaţie atît de simplă. Fără îndoială, tocmai pentru că o socoate atît de simplă şi nedemnă de el. Preferă să turbure ordinea întregii structuri a romanului, să aleagă la întimplare cutare sau cutare episod care i se pare mai bine făcut pentru ecran şi să-i dea o importanţă exagerată în detrimentul altor episoade, acestea complet sacrificate, a căror lipsă sau deformare accentuează impresia decalajului ansamblului, cel puţin pentru cei care cunosc de la lectură opera respectivă."

Francis de Miomandre judeca astfel ecranul în calitate de literat, prizonier al cuvîntului şi al imaginii sugerate prin cuvînt, dar uitînd că esenţa cinematografului este imaginea creată prin jocurile luminii. El refuza chiar, în acel articol, dreptul cineastului de a se situa pe singurul plan care-i aparţine cu adevărat, cel al imaginii în mişcare. „într-adevăr, scria el, cineaştii îşi fac despre drepturile lor o idee cvasi- suverană. Ei au despre arta lor o concepţie am putea spune mistică, socotind că în operele pe care le pro-

duc totul, pînă şi psihologia, trebuie subordonat exigenţelor imaginii...”

Ch-, replica Marcel Reney, dacă cinematograful vrea să trăiască viaţa independentă pe care i-a prezis-o Canudo bolezîndu-l „a şaptea artă“, cineaştii trebuie să regîndească operele literare în funcţie de ecran. Spre a întări această argumentaţie, aducea în sprijinul ei părerile lui Jacques Feyder care scria încă în 1925, deci pe vremea filmului mut :

„Aşa cum orice traducere literară alterează, în mod inevitabil, mai mult sau mai puţin sensul limbajului original, transpunerea vizuală deformează mai mult sau mai puţin opera primitivă. Această deformare se măsoară invers faţă de iscusinţa, ingeniozitatea, virtuozitatea cineastului care trebuie să fie animat de voinţa de a regîndi opera pe un plan diferit, la nevoie s-o recreeze în întregime. Există deci adesea deplasări ale valorilor originale. Cutare fragment îmbîcsit de frazeologie, de vorbărie, trebuie condensat şi exprimat pe ecran prin cîteva imagini sugestive. Dimpotrivă, cîteva pagini, cîteva rînduri sau cîteva cuvinte vor fi pretext pentru lungi desfăşurări vizuale.

Ecranul, care pretinde imagini şi nu cuvinte, poate cere o reconstrucţie totală a subiectului, poate impune adaptatorului necesitatea de a crea nişte imagini care, în aparenţă, sînt foarte îndepărtate de cele aflate, sub o formă literară, în carte sau în piesă. Şi totuşi, ca spirit, ele sînt mult mai aproape de gîndul autorului decît cele pe care le-ar fi imaginat el în-

suşi.

Descrierea unui decor, a unui personaj, psihologia unui caracter, frazele unei discuţii, replicile unei scene patetice, totul trebuie să devină vizual şi să se exprime prin imagine, adică în lumină şi tăcere ; dinamismul extraordinar al cinematografului, mobilitatea lui extremă în timp şi spaţiu dă cineastului chiar dreptul de a modifica ordinea şi desfăşurarea acţiunii. Totul îi este permis din moment ce perfecţiunea vizuală a operei sale este în joc."

încheind acest citat foarte convingător, Reney sublinia faptul că, la o privire superficială, s-ar părea că cinematograful impune cineastului să urmărească îndeaproape acţiunea, imaginile şi dialogurile operei originale. în realitate, lucrurile stau cu totul altfel. Cuvîntul viu, zgomotele, muzica sînt tot atîtea elemente pe care cineastul trebuie să le acorde cu imaginea esenţială. în asemenea măsură, încît dialogul romanului trebuie revăzut, corectat, transpus, pentru a deveni parte integrantă a noului spectacol în care urechile şi ochii îşi sincronizează senzaţiile diverse într-o impresie comună de frumuseţe. Scriitorului, căruia îi trebuie pagini întregi pentru a descrie o furtună, o catastrofă, un interior, un personaj, cineastul îi opune proiecţia directă, imediată a unor imagini în care lumina valorifică detaliile esenţiale în timp ce zgomotele, muzica sau cuvîntul îşi conjugă forţele pentru a le sublinia.

O altă părere, exprimată de André Berge, susţinea ! „Simţurile noastre nu sînt niciodată frapate direct de imaginile care conţin cuvinte ; prin mijlocirea mai 209

mult sau mai puţin ascunsă a gîndului nostru, se reconstituie aceste imagini : ele vin din adîncul nostru şi nu dinafară şi asta le dă, fără îndoială, o savoare atît de diferită de cea care ar avea-o pentru noi o artă mai directă."

„în însuşi efortul de creaţie al romancierului şi cineastului punctul de plecare este diferit, spunea Abel Gance care continua astfel : Imaginea nu există decît ca o expresie a forţei celui care a creat-o, dar această expresie poate să fie mai mult sau mai puţin vizibilă şi totuşi să acţioneze în acelaşi chip, ceea ce înseamnă că dacă eu creez o imagine şi altcineva creează exact aceeaşi imagine, impresia asupra spectatorului nu va fi aceeaşi, în ciuda calităţii identice a imaginii. Ele au două vieţi diferite, după potenţialul animatorului... Procesul de construire a unui scenariu urmează un drum invers celui al romanului sau al piesei de teatru. Acolo, totul vine dinafară... Cineastul care, traducînd vizual o operă literară, va uita că singurul lui scop este să facă un film, care va sacrifica imaginile cuvintelor şi nu va recrea pe ecranul său lăuntric scenele şi descrierile operei literaro, va demonstra neputinţa şi, în acelaşi timp, lipsa sa de simţ cinegrafic. Operele literare prost transpuse pe ecran au fost realizate cel mai adesea de nişte sabotori care ignorau valoarea imaginii tot astfel cum n-o cunoşteau pe cea a cuvîntului. Ne- avînd talent, nu puteau fi decît trădători. Jacques 210 Feyder avea dreptate : Toate operele literare, tea-

trale, muzicale sini sau pot fi făcute vizuale. Numai concepţia cinegrafică a anumitor animatori nu este întotdeauna. Orice se poate traduce pe ecran, orice sc poate exprima prin imagine/'

♦

în această dispută cineast-romaneier, lăsînd la o parte manifestările de orgoliu profesional ale reprezentanţilor celor două tabere, se poate spune că, în linii mari, fiecare are dreptate în felul său.

Romancierii care susţin că operele lor sînt trădate – şi, indiferent de cauze, se întîmplă acest lucru –, cineaştii care invocă folosirea unor mijloace specifice, imaginea şi mişcarea, pentru a explica abaterile de la litera textului.

Se naşte întrebarea : oare nu se poate ajunge în nici un fel la o convieţuire armonioasă între cele două arte ?

Nu, hotărît nu, atîta vreme cît nu se vor face concesii atît de-o parte cît şi de cealaltă. Cu alte cuvinte, autorii să nu mai protesteze cu atîta vehemenţă cînd transpunerea operei lor nu le-a alterat ***structural*** intenţiile şi a obţinut un rezultat cinematografic valoros, iar cineaştii să păstreze măsura în ingerinţele lor în sensurile profunde ale textului.

Să se manifeste mai multă maleabilitate şi înţelegere, recunoscîndu-se existenţa a două arte, fiecare cu specificul ei şi dreptul fiecăreia de a nu se considera subordonată celeilalte...

Şi, mai ales, să nu se piardă din vedere amănuntul esenţial că, în ultimă instanţă, valoarea artistică este cea care hotărăşte soarta unei transpuneri, şi nu fidelitatea sau infidelitatea faţă de opera originală.

Cui foloseşte un film care respectă întru totul litera unui text valoros dar este foarte slab ?

Nu e de preferat un film care se abate puţin de la litera textului foarte valoros dar este el însuşi foarte bun, o performanţă paralelă ?

Dar să ne oprim aci cu întrebările...

Să ne îngăduim o mică destindere, pătrunzînd în culisele studiourilor hollywoodiene de odinioară.

♦ Despre activitatea vestitelor laboratoare de make-up, în care se îndreptau linii curbe, se executau machiaje savante şi cure de întinerire infailibile • Profesorul de scrimă al Hoilywoodului care regiza toate scenele cu dueluri din filme

Niciodată nu va fi lăudat îndeajuns spiritul de organizare care caracteriza, în perioada antebelică, industria cinematografică de pe coastele Californiei, mai cu seamă în comparaţie cu ceea ce se întîmpla, cum am văzut, în studiourile franceze.

Era vorba de un mecanism de proporţii uriaşe, perfect pus la punct, strunit printr-o disciplină de fier.

Nimic nu era lăsat la voia întîmplării. Totul se prevedea, se calcula, se anticipa, astfel încît producţia, 213

banda rulantă să meargă fără opintiri, ca în faimoasa secvenţă a lui Charlie Chaplin din *Timpuri noi.*

Oaspeţii ocazionali, personalităţi de seamă ale vieţii culturale sau sociale – pe vremea aceea, studiourile nu erau ca acum obiectiv turistic ci, dimpotrivă. un tărîm al misterelor, inaccesibil intruşilor din afara lumii filmului, o cetate cu porţi bine ferecate – nu mai conteneau cu exclamaţiile admirative la adresa uimitoarelor departamente de accesorii, de machiaj, de îmbrăcăminte, gări, străzi, pieţe, monumente. clădiri gata construite care nu aşteptau decît echipa de filmare pentru a sluji drept decor.

Dar cele mai vestite ateliere erau cele de make-up. care făceau, la Hollywood, adevărate minuni zi de zi : îndreptau linii curbe, dădeau o supleţe artificială membrelor ţepene, executau machiaje savante şi, mai presus de toate, cure de întinerire infailibile. Virsta vedetelor nu era cunoscută aproape niciodată. Se ştia doar că nu mai aveau vîrsta pe care o arătau... Lucru ciudat, amănuntul acesta era valabil mai niult pentru genul masculin decît pentru cel feminin. Unii ştiau că Charles Boyer, Bing Crosby, Fred Astaire, Ronald Colman, Humphrey Bogart purtau perucă. Dar dacă nu ştiai, puteai ghici ? Dinţii atît de frumoşi şi perfecţi a căror strălucire ilumina atîtea zîm- bete masculine nu erau nici ei mai puţin falşi. Iar dacă Romco era prea micuţ, cu ajutorul unor tocuri speciale, era propulsat pînă la înălţimea Julietei sale. Exista soluţie pentru orice. Dealtfel, se ajunsese la 214 concluzia că, în

cinematograf, artificialul era mai fru-

mos decît naturalul : dintr-un băiat frumos, insignifiant pe stradă, se fabrica un. „frumos tenebros“ îndeajuns de redutabil pentru a mări cadenţa bătăilor de inimă printr-o privire ; dintr-o frumuseţe searbădă se modela, cu ajutorul unor lumini subtile şi al unui penel corectiv, o „vamp“ capabilă să taie respiraţia oricărui bărbat. Fotografia, pictura, croitoria de înaltă clasă şi toate industriile anexe colaborau la crearea idolilor ; însăşi medicina, secţia de chirurgie estetică şi gastronomia, secţia dietei erau implicate.

„Am exact atîta sex-appeal cît un pelican“, mărturisea Bette Davis cînd era bine dispusă, înlăturînd cu un gest nervos tendinţele de contrazicere. Iar Spencer Tracy, în faţa şifonierului cu oglindă, constata placid : „E adevărat că am nasul în mijlocul feţei, sau aproape, dar în viaţa mea n-am văzut un erou de cinema atît de puţin strălucitor“.

Dacă în cazul acestor mari vedete atelierul de make-up era mai puţin solicitat, defecţiunile fiind corijate, cu strălucite rezultate, de... talent, existau alţi mari artişti care trebuiau ajutaţi... Norma Shearer, de pildă, avea braţele prea groase ; mînecile scurte fuseseră proscrise pentru toaletele sale. Myrna Loy avea pulpele prea rotunde : rochii cît mai lungi posibile, obiectivul nu trebuia să coboare dincolo de genunchi, iar în împrejurări... disperate, urma să se apeleze pur şi simplu la „dublaj“. Astfel de subterfugii ingenioase dar plicticoase se puteau folosi cînd era vorba de o Myrna Loy al cărei talent nu se afla în picioare, ci în creier... Ca şi atunci cînd se dis- 215

ChOUTBO 30 =wm o

cuta despre Katharine Hepburn, ale cărei braţe erau prea lungi şi prea subţiri.

Astfel se creau. la Hollywood, idealul feminin şi idealul masculin pentru spectatorii din lumea întreagă... Iar în ziua cînd artificiile atelierului de make-up nu mai izbuteau să repare „ultragiile anilor“, se trecea la altă vedetă. Şi aşa mai departe.

„Partea interesantă a acestei afaceri cu substraturi misterioase, conchidea *Marion* în publicaţia elveţiană «Ciné-Suisse», este că procesul respectiv slujea arta cinematografică prin însuşi faptul că distrugea succesiv elementele accidentale («starul») pentru a nu păstra decît esenţialul : personalitatea artistului.“

Care spectator, din generaţia trecută de cinefili, n-a urmărit cu sufletul la gură faimoasele dueluri care constituiau sarea şi piperul filmelor istorice de aventuri ?

De ce erau atît de pasionante, atît de puţin previzibile mişcările spadasinilor ce se duelau în faţa privirilor noastre subjugate ?

Fiindcă purtau pecetea verosimilului, a realităţii, pentru că artiştii nu mimau, ci, într-adevăr, îşi înfruntau săbiile, fiindcă- toată operaţiunea era dirijată de un profesionist autentic care conducea jocul din umbră.

Acest profesor de scrimă – după cum am aflat dintr-un reportaj publicat de Henry Gris în „Ciné- 216 star“ acum peste treizeci de ani – era Fred Cavens

şi venise cu mulţi ani în urmă la Hollywood „ca să-şi caute norocul“. Dacă n-a găsit norocul căutat şi n-a devenit celebru în toată lumea, cel puţin a fost vestit la Hollywood. într-adevăr, era maestrul de scrimă al cetăţii cinematografului. Spectatorii îl vedeau în numeroase filme, dar niciodată sub adevărata sa identitate. Era, cînd Tyrone Power, cînd Erről Flynn, cînd Basil Rathbone şi, în tinereţe, Douglas Fairbanks şi John Barrymore. Cu alte cuvinte, în cele mai cutezătoare acţiuni ale lor în care încrucişau spadele şi orice greşeală însemna moartea, aceştia erau dublaţi.

Dacă cineva îl întreba pe Fred Cavens cum proceda, refuza să abordeze acest subiect, susţinînd că nu era adevărat că dubla actorii. Motivul ? Hollywoodul avea morala lui şi unii erau constrînşi şă tăinuiască anumite fapte, deşi le cunoştea toată lumea. Mai mult, pentru Cavens acceptarea acestui gen de dublaj ar fi însemnat o cvasiderogare de la demnitatea sa de profesor de scrimă. El se mărginea să declare că toţi marii actori despre care am vorbit fuseseră, rînd pe rînd, elevii săi şi că el le pusese spada în mînă pentru prima dată. Era adevărat, **la** fel de adevărat ca şi faptul că el introdusese pe ecran arta scrimei.

în perioada cînd se publica reportajul din Hollywood al corespondentului revistei italiene, Fred Cavens avea cincizeci de ani şi ceva, dar părea de treizeci şi se Lucurâ de o elasticitate ca în prima tinereţe.

Ori de ci te ori era vorba de turnarea unor scene de luptă, în care se făcea uz de spade, se apela la el. Nu era angajat la nici o casă producătoare. Deşi la Hollywood existau numeroşi spadasini, el era întotdeauna în frunte ; fără a mai aminti de faptul că idoli ca Flynn, Power, Fairbanks jr. şi mulţi alţii refuzau să turneze clacă fostul lor profesor nu lua parte la scenă.

Dar mai erau şi alţii care-i telefonau aproape în fiecare zi lui Cavens : tineri viguroşi care locuiau la Hollywood, lucrau în preajma studiourilor şi doreau să joace o scenă de luptă. În total, vreo treizeci, toţi foşti elevi ai lui Cavens.

Odată, i-a folosit pe toţi, cu prilejul turnării unui film care a costat cinci milioane de dolari, *Aventurile lui Don Juan,* film avînd ca protagonist pe Errol Flynn. Tema comporta unele scene de duel şi o spectaculoasă bătălie pe scara castelului regelui Spaniei ; Cavens a dirijat scenele de luptă şi a introdus cîtcva noi, la care au luat parte foştii săi elevi, încercaţi cu succes şi în alte filme ca, de pildă, *Căpitanul Blood* şi *Robin Hood.* Pentru marea scenă a înfruntării de pe scară a ales doisprezece tineri. Probele au durat şase săptămîni, iar rezultatele au fost dintre cele mai bune. Cînd masa de oameni intra în luptă, compo- nenţii ei acţionau cu o precizie cronometrică. Primii doisprezece spadasini aleşi au primit un gaj de trei mii de dolari fiecare, dar în mod obişnuit, în cazuri 218 similare, nu căpătau mai mult de trei sute de dolari.

în timp ce se efectuau probele pentru *Don Juan.* casa Monogram- a vrut sâ-l folosească pe Cavens pentru supervizarea unor scene de luptă în filmul *Kidnapped,* după un roman de Stevenson, avînd ca protagonist pe Roddy Mac Dowall. Cavens a cerut o aminare. Nu putea lăsa lucrurile neterminate, mai cu seamă că Errol Flynn se îmbolnăvise. A aşteptat pînă ce s-a vindecat, a terminat scena bătăliei de la castel şi apoi a trecut la Monogram.

Biografia lui Cavens menţiona că se născuse la Bruxelles, începuse să practice scrima încă din adolescenţă şi, după cîţiva ani, obţinuse postul de profesor la Şcoala Militară belgiană, cu care participase la primul război mondial. S-a căsătorit cu o balerină şi. avînd prilejul de a merge foarte des la Paris, acolo l-a cunoscut pe faimosul comic Max Linder. Cei doi s-au împrietenit uşor, căci şi Max Linder era pasionai de scrimă. Pe urmă, Linder a plecat la Holly- wood, iar Cavens care, odată războiul terminat, se întreba ce va face mai departe, hotărî şi el să plece la Hollywood. Ajuns acolo, s-a dus numaidecât să-i facă o vizită lui Max Linder, care a fost îneîntat să-l revadă. Evident, comicul francez intenţiona să-l ajute. Dar nu ştia cum. La un moment dat. s-a ivit un post de vice-direclor de producţie, şi Cavens s-a oferit. Pe vremea aceea, Douglas Fairbanks turna faimosul său film *Cei trei muşchetari.* Linder se gîndi să realizeze un film grotesc, o parodie a romanului lui Dumas ; şi întrucît filmul cuprindea o secvenţă de luptă, nimeni altul decît Cavens nu era

mai indicat s-o supravegheze. în perioada aceea a filmului mut, Cavens era mai mult decît dornic să realizeze ceva în domeniul său, aşa încît a acceptat oferta cu plăcere.

Odată cu apariţia filmului vorbitor a intei-venit o perioadă de întrerupere, din fericire foarte scurtă, în activitatea lui Cavens. După aceea, în mod regulat, participa la nu mai puţin de trei sau patru filme pe an ; şi cum fiecare dintre acestea necesita în medie aproximativ trei luni, de la probe pînă la vizionare, era tot timpul ocupat.

Probabil că astăzi locul lui Cavens a fost luat de fiul lui, Albert, despre care tatăl declara încă de pe atunci, prin 1948, că era cel mai bun elev al său...

♦

Monotonia, susţin exegeţii artei cinematografice, este moartea filmelor. Şi, e cazul să se adauge, a literaturii despre cinema.

Este motivul pentru care secvenţa următoare **nu** mai are un subiect ca toate celelalte de pînă acum, ci două...

ANCHETE ŞI EXPOZIŢII

Vedetele preferate ale publicului francez acum patru decenii : Danielle Darrieux, Annabella, Greta Garbo – Fernandel, Jean Gabin, Raimu, pe primele trei locuri în clasamentul feminin şi, respectiv, masculin 0 O anchetă de acum treizeci de ani : Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ? **o** Evoluţia cinematografului în 30 de programe a cite 2 ore, cuprinzînd 70 de filme şi o expoziţie Georges Melies

Anchetele, sondajele de opinie în rîndurile cinefililor, ale realizatorilor şi distribuitorilor de filme deveniseră o adevărată – modă în lumea cinematografică.

Unele, efectuate de diverse publicaţii de specialitate, erau dezinteresate, voiau doar să furnizeze un material atrăgător cititorilor lor. Altele, mai puţin dezinteresate, iniţiate de boss-ii industriei cinematografice, voiau să ia mereu pulsul preţii, să vadă încotro se îndreaptă preferinţele principalului factor 221

hotărîtor – Măria Sa Publicul – care ţinea în mîinile sale soarta vedetelor şi a filmelor...

Geloşi pe confraţii lor de peste Ocean, ziariştii francezi începuseră şi ei să publice „teste“ à ***la. manière de*** Gallup.

Am ales două, care ni s-au părut mai interesante din mai multe puncte de vedere.

Unul apărut în „Cinemonde“ în 1938, altul în „Cinévie“, după aproape zece ani, în 1947.

„Cinémonde“ nu făcea decît să reproducă din „La Cinématographie Française“, organul de breaslă al, fireşte, cinematografiei franceze; o publicaţie cu caracter strict profesional, lista starurilor aflate în fruntea preferinţelor publicului : primele zece vedete feminine şi primele zece vedete masculine. O listă întocmită deci de specialişti.

Locul întîi printre reprezentantele sexului frumos era ocupat de Danielle Darrieux (6 330 de puncte). Pe locul al doilea, tot o franţuzoaică, însă cu. numai 2 080 de puncte : Annabella. Uimire : Greta Garbo abia a treia, cu 1 436 de puncte. Pe locul patru : Shirley Temple (616 puncte). Frumoasa Edwige Feuillère ocupa locul al cincilea cu numai 530 de puncte. După ea, a şasea, Gaby Morlay, cu 414 puncte, încă un motiv de uimire : Marlene Dietrich pe locul şapte, cu 328 de puncte. Tot o surpriză, de data aceasta însă foarte plăcută : românca Elvira Popescu pe locul **opt, cu 322** de puncte, deci – cum se spune în ter-

meni sportivi – la mare luptă cu „îngerul blond“,

..femeia cu cele mai frumoase picioare din lume“ şi alte asemenea calificative. Vera Korene, o actriţă mai puţin cunoscută, figura pe locul al nouălea cu 228 de puncte şi – iarăşi foarte ciudat ! – Francoise Rosay abia pe locul zece, cu 197 de puncte.

Lista vedetelor masculine avea în frunte pe Fernandel (11 174 de puncte) care, pe meleagurile noastre, nu aducea în săli 11 174 spectatori nici în- tr-o săptămînă de proiecţie. Jean Gabin, tînărul (pe atunci) şi seducătorul (tot pe atunci) actor, nu izbutise să culeagă decît 4 082 de puncte. Locul trei, ocupat de un foarte mare actor : Raimu (3 936 de puncte). Irezistibilul Charles Boyer (mai mult ca sigur că la anchetă nu participase nici o femeie 1) abia pe locul al patrulea, cu 2 780 de puncte. Vocea lui Tino Rossi era încă de pe atunci la mare preţ : locul al cincilea, cu 2 370 de puncte. Următorul : Pierre Richard-Willm, cu 1 440 de puncte. Sacha Guitry pe locul al şaptelea, cu 1 296 de puncte. Foarte modest locul ocupat de Harry Baur : opt, cu 1 092 de puncte, în urma lui, adică pe locul nouă, Victor Francen, cu 923 de puncte. Foarte depreciat, după părerea noastră, excelentul Jouvet, clasificat cu 328 de puncte alături de – cine credeţi ? – Clark Gabie, cu acelaşi număr de puncte, pe locul zece. Clark Gabie, care era pe atunci la apogeul carierei sale şi, în America, constituia o atracţie irezistibilă pe un afiş.

Deci, recapitulînd, la femei doar trei vedete' americane admise în elita franceză : Garbo, cea mai 223

mare, Shirley, cea mai mică şi Marlene, în sfîrşit, cu chiu cu vai... Iar la bărbaţi, unul singur, Gabie, pitit undeva în umbră...

♦

Ancheta din „Cinevie“ 1947 avea un caracter mult mai larg şi mai interesant.

întregii Franţe – cel puţin aşa se pretindea în preambul – i s-au adresat, prin numeroase persoane de toate vîrstele şi din toate mediile sociale, următoarele şase întrebări :

1. Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ?
2. Care este genul de film pe care-l preferaţi ?
3. Cînd vă duceţi să vedeţi un film străin, preferaţi să fie dublat sau titrat ?
4. Care sînt actorii dumneavoastră preferaţi, francezi şi străini ?
5. Care sînt actriţele dumneavoastră preferate, franceze şi străine ?
6. Care sînt filmele dumneavoastră preferate, franceze şi străine ?

Socotind primele două întrebări mai interesante, am spicuit răspunsurile care, într-o anumită măsură, pot sugera spiritul epocii.

Întrebarea nr. 1. (Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce ?)

Total general : 77% cei cărora le place cinematograful (73% bărbaţi, 81% femei), 15% cei cărora nu le place cinematograful (18% bărbaţi, 11% femei), 224 8% fără opinie (9% bărbaţi, 8% femei).

La întrebarea subsidiară „Dacă da, de ce ?“ 33% din populaţie – o treime – n-a ştiut să-şi exprime sentimentele.

' Cît despre ceilalţi, iată răspunsurile lor : „E o distracţie“ (45%), „E instructiv“ (17%), „E o pierdere de vreme“ (13%), „Uiţi de griji“ (11%), „Un m.jloc de evadare din viaţa de toate zilele, care ne îngăduie să visăm“ (9%), „Trecere de timp plăcută“ (8%), „Pentru artişti“ (4%), „Pentru emoţiile pe care le resimţim“ (4%), „La cinema vezi ţări pe care nu le vei vedea niciodată“ (3%), „Pentru imaginile frumoase“ (3%), „Diverse“ (13%). Totalul depăşeşte 100 deoarece uneori aceeaşi persoană a dat mai multe răspunsuri. Iată cîteva dintre acestea : „Acolo uit că sînt doar un biet funcţionar“, „Mă imaginez în locul actorilor şi mă emoţionez ca şi cum ar fi adevărat“, „La cinema plîngi sau rîzi, ieşi din rutina obişnuită“, ^Singura posibilitate de a visa în această păcătoasă lume modernă“, „Săptămîna ţi se pare mai puţin lungă cînd aştepţi sîmbăta ca să mergi la cinema“, ’„Ador ambianţa pe care o găsesc la cinema“.

Cei ce n-au ştiut să-şi exprime sentimentele : „E ca un vis. Totul este posibil şi, timp de două ore, te simţi alt om.“ „Chiar dacă filmele nu sînt bune, nu ■te plictiseşti niciodată cu adevărat.“

Iată cîteva răspunsuri de-ale celor cărora nu le – place cinematograful : „E perdiţie pentru tineret“, Nu găseşti nimic adevărat“, „Inhalezi prea mulţi microbi“, „N-am vederea prea bună“, „Adorm nu-

maidecît“, „Cinematograful este mereu acelaşi lucru, nu fac decît să se sărute“.

întrebarea numărul 2. (Care este genul de film pe care-l preferaţi ?)

Rezultate generale : 28% drame ale vieţii (24% bărbaţi. 33% femei), 19% drame sentimentale (12% bărbaţi, 25% femei), 19% poliţiste (27°.o bărbaţi, 13% femei), 18% istorice (22% bărbaţi. 13% femei), 12% comedii uşoare (10% bărbaţi, 13% femei), 4% comedii bufe (5% bărbaţi, 3% femei).

De remarcat reacţiile cu totul diferite ale celor două sexe privind genurile „poliţist“ şi „drama sentimentală“.

Ancheta stabilea şi o ordine de preferinţă a genurilor în funcţie de vîrstă : tinerii – drame sentimentale, poliţiste, comedii uşoare ; cei de vîrstă mijlocie – drame ale vieţii, istorice şi poliţiste ; bătrînii – drame ale vieţii, poliţiste şi istorice.

♦

Se poate evoca evoluţia cinematografului în 30 de programe a cîte 2 ore fiecare, cuprinzînd 70 de filme şi o expoziţie Georges Melies ?

Este ceea ce a încercat să facă, în urmă cu decenii, cu prilejul celei de-a zecea aniversări a întemeierii sale şi al inaugurării noilor sale clădiri Muzeul de Artă Modernă din New York.

Deşi s-a tras o anumită spuză pe o anumită turtă, 226 lista celor 30 de programe ar putea constitui cel puţin

schiţa (incompletă) unei fresce în imagini a evoluţiei cinematografului sau o bază pentru sistematizarea cunoştinţelor unui cinefil pasionat.

Motive care au determinat înşiruirea lor aici :

1. Dezvoltarea naraţiunii cinematografice (filme de la 1895 la 1912) : *Execuţia Măriei Stuart; Călătorie în lună* (G. Melies) ; *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter) ; *Faust* (film de artă) ; *Regina Elizabeth* (cu Sarah Bernhardt).

2. începuturile cinematografului american (1912—1914) : *The New York Hat* (D. W. Griffith, cu Mary Pickford) ; *Fugarul* (Thomas Ince, cu William Hart) ; *The Clever Dummy* (Mack Sennett) ; *A Fool there was* (cu Theda Bara).

3. Bazele tehnicii modeme : *Naşterea unei naţiuni (a* lui D. W. Griffith) (1915).

4. Filmul sociologic (1) : *Intoleranţă* (al lui D. W. Griffith) (1916).

5. Drama intimă : *Crinul zdrobit* (al lui D. W. Griffith) (1919).

6. Teatrul pe ecran (1) : *Prin furtună (Waydown east)* (al lui D. W. Griffith) (1920).

7. Filmul german (1) : Legendă şi Fantezie (1896—1920). Filmele primitive ale lui Skladanowsky. *Căsătoria lui Don Juan* (1909) ; *Golem* (1920) ; *Cabinetul doctorului Caligari* (1920).

8. Retrospectivă a războiului (1) : *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului* (al lui Rex Ingram) (1921).

9. Filmul de cow-boys (western) (1908—1923); *The Great Train Robbery ; Ultima hartă* (William Hart) (1915) ; *Caravana spre Vest* (Janies Cruze) (1923).

10. Douglas Fairbanks şi filmul costumat ; *Robin Hood* (1922).

11. Filmul suedez : Victor Sjostrom şi Maurice Stiller : *Proscrişii* (Victor Sjostrom) (1917) ; *Legenda Uti Gösta Berling* (Maurice Stiller) (1923).

12. Filmul francez (1) de la Louis Lumière, la René Clair (1895—1932) : Primele filme ale lui Louis Lumière (1895) ; *Catul care fuge* (Zecea) (1907) ; *Fantomas* (Louis Feuillade) (1913) ; *Parisul care doarme* (René Clair) (1923).

13. Filmul german (2) Mişcarea camerei (1921 – 1924) : *Hamlet* (cu Asta Nilsen) ; *Ultimul dintre oameni* (al lui Murnau).

14. Von Stroheim realistul : Greed *(Rapacitate)* (1924).

15. Comedii (1) : *Dream of rarebit fiend* (1906) ; *High and Dizzy* (Harold Lloyd – Hal Roach) (1920) ; *Navigatorul* (Bustei' Keaton) (1924).

16. Retrospectivă a războiului (2) ; *Parada cea mare* (King Vidor) (1925).

17. Filmul francez (2) : avangarda (1923—1924) : *Surîzătoarea doamnă Beudet* (G. Dulac) ; *Entr'acte* (René Clair) ; *Ménilmontant* (Kirsanov) ; *Balet mc-*

 canic (Fernand Léger).

. 18. Strămoşii documentarului : *Moana* (Robert Flaherty) (1926) ; *Berlin ; Simfonia unei metropole* (Walter Ruttmann) (1927).

19.Filmul german (3) – noul realism : *Iubirea Jeannei Ney* (G. W. Pabst) (1927).

20. Comedii (2) (1908—1929) : *Secretul doctorului* **(G.** Méliès) ; *His Bitter Pill* (Mack Sennett) (1916) ; *Trăiască sportul 1, The Freshman* (Harold Lloyd) (1925) ; *Viaţa sexuală a unui polip* (1928) ; *Dansul macabru* (Walt Disney) (1929).

21.Filmul suedezo-american : *Hotel Imperial* (M. Stiller) (1926), *Vîntul* (V. Sjostrom) (1928).

22.Filmul germano-amorican : *Miinlle* (Stella Simon) (1928) ; *Aurora* (Murnau) (1927).

23.Filmul de gangsteri (1) : *Tatters* (1907) ; L[T]n-*derworld (Nopţile din Chicago)* (Josef von Sternberg) (1927).

24.Sfîrşitul filmului mut : *Plane Crazy* (primul Mickey Mouse, W. Disney) (1928) ; *Ultima poruncă* (von Sternberg) (1928).

25.Apariţia filmului vorbitor : Extras din Cîntd- *reţul de jazz* (1923) ; Jurnal de actualităţi Movietone (1927) ; Pe *frontul de Vest nimic nou* (1930) ; *Steamboat Willie* (Disney) (1928).

26.Comedia muzicală : *Parada dragostei* (Lu- bitsch) (1930).

:• 27. Filmul de gangsteri (2) : *Little* Caesar (Mcrvyn Le Roy) (1930).

28. Teatrul pe.ecran (2) : *Anna Christie* (Clarence Brown) (1930).

29. Cinematograful şi istoria contemporană : Mersul timpului (nr. 2, 1935) ; ***Cavalcada*** (Frank Lloyd) (1933).

30. Filmul sociologic (2) : ***Sînt un evadat*** (Mervyn Le Roy) (1932).

♦

Cifre... Date... Nume... Titluri... Un adevărat vîrtej ameţitor. Se impune cu necesitate o schimbare de decor, o relaxare. în lipsă de altceva, se poate accepta şi o poveste cu un producător care „fabrica“ stele...

PRODUCĂTORUL CARE „FABRICA" STELE..?

Producătorul Darryl F. Zanuck, omul care a „văzut" cel dinţii starul de mîine în : Paul Muni,
Edward G. Robinson, Bette Davis, Dick Powell,
James Cagney, Joan Blondefl, Sonja Henie, Tyrone Power

Ca fidel iubitor al filmului aparţinînd unei alte generaţii, i-aţi întîlnit numele de sute de ori pe genericele filmelor !

Ca cinefil pasionat al noii generaţii, de zeci de ori, la Cinematecă !

Ca spectator obişnuit al micului ecran, măcar o dată !

„O producţie Darryl F. Zanuck“

Nu era star, nu era vedetă, nu era nici măcar regizor, era „doar“ vice-preşedinte al firmei 20th **Cen-** tury-Fox însărcinat cu producţia respectivelor stu- **23Î**

diouri şi cel mai reputat descoperitor de talente şi „fabricant“ de stele...

I se mai spunea şi vrăjitorul, fiindcă scotea talentele ca un prestidigitator iepurii dintr-un joben, folosind o baghetă magică imaginară.

„Aţi văzut pe ecran sau aţi citit în reviste acele poveşti fabuloase despre salturile unor aleşi ai zeilor pe culmile gloriei, – scria, în 1938, în „Motion Picture“, Mack N. Taggert – văcsuitori de ghete ajunşi bancheri, vînzători de alune deveniţi mari fabricanţi. Ei bine, mult mai fascinantă decît toate povestirile reale sau imaginare a fost evoluţia cineastului Darryl F. Zanuck, care ar putea fi intitulată -De la slujitorul cîinelui la fabricantul de stele--. Totul, intr-o singură generaţie.“

La început, a lucrat la Warner Bros, scriind scenarii pentru... Rin-Tin-Tin, celebra vedetă canină din epoca de glorie a filmului mut. După trei ani în care a elaborat tot felul de drame din viaţa patrupezilor, a făcut un salt neobişnuit şi, cinci ani mai tîrziu, în 1933, lua în primire producţia lui Twentieth Century, Noua companie s-a aliat cu Fox şi Zanuck a devenit un adevărat „împărat“ al platourilor unde odinioară scria un film pe săptămînă pentru nişte sume derizorii. Făcuse un star în valoare de un milion de dolari dintr-o potaie... Apoi a uimit Hollywoodul cu stelele pe care le scotea ca din mînecă, peste noapte.

Pe vremea aceea, marele Paul Muni, una din cele mai autentice vedete pe care le-a dat cinematograful 232 american, era un simplu candidat

deznădăjduit la

gloria ecranului. Cînd se prezenta să solicite un rol, directorii care alcătuiau distribuţiile se uitau pe fereastră şi clătinau din cap cu răceală. „Nu eşti tipul potrivit", i se spunea. Fraza aceasta se repetă ca un iait motiv timp de patru ani pină ce, într-o bună zi, m 1932, se ciocni nas în nas cu un omuleţ subţire şi dinamic, cu ochi albaştri pătrunzători şi părul de culoarea nisipului. Cu inteligenţa extraordinară care-l caracteriza, n-a încercat să-l transforme pe Muni în- tr-un alt Valentino. L-a pus să... sufere într-o dramă intitulată *Sînt un ei'adat,* obţinînd învestitura de star pentru Paul Muni, iar filmul s-a bucurat de un succes atît de răsunător încit a devenit clasic al genului.

Exista apoi un alt decepţionat care dădea tîrcoale Hollywoodului. Broadwayul îl plăcea pe Eddie Robinson, dar mai-marii cinematografului îl priveau cu .scepticism. Nu era un june-prim, spuneau ei. Atunci, Zanuck trase cortina şi apăru *Micul Cezar,* iar Ed- v/ard G. Robinson deveni star.

Tînărul din Nebraska conţin uzi să facă vrăji... Cu Bette Davis, cu Dick Powell, cu James Cagney, cu Joan Blondell, cu Warren William, cu Sonja Henie. Din o sută de campioni sportivi, micul caporal a ştiut să aleagă exact ceea ce trebuia : pe viitoarea „regină a gheţii", specie din care întîlneşti una la un milion...

Se povesteşte că Tyrone Power nu se hrănea chiar în fiecare zi, iar găurile din pantofi şi le astupa cu cartoane cînd Zanuck l-a văzut prima oară. Don Ameche era doar o voce ca multe altele la radio. Fraţii Ritz jucau în vodeviluri şi în localuri de noapte.

Zanuck însuşi era primul eare-şi nega însuşirile de... vrăjitor. El obişnuia să spună : „Nimeni nu poate să prevadă dacă un necunoscut va deveni mîine un star. Nu există pariuri sigure la Hollywood. Fiecare actor reprezintă un risc. Evident, există totuşi nişte elemente prin care te poţi apropia de răspunsul corect, căci sínt unele calităţi pe care trebuie să le aibă orice star. Personalitatea lui trebuie să posede acel ceva care stabileşte o relaţie de simpatie între spectator şi actor. La o femeie, poate fi un farmec sofisticat sau un aer de naivitate. Deşi nu e esenţială, frumuseţea poate să ajute. La un bărbat, această calitate se poate înfăţişa sub aspectul unei anumite virilităţi sau al unei viziuni filosofice asupra vieţii. Scînteia nu poate fi definită. Nu poate fi turnată într-un tub şi analizată. Totuşi, fără ea, experienţa, dicţiunea, echilibrul şi celelalte însuşiri ale artei dramatice sínt lipsite de valoare.

Căutătorii noştri de talente răscolesc lumea pentru această scînteic. calitatea rară care face o personalitate să se distingă şi. cînd o găsim, creăm actorul de la început. Dar chiar şi cu scînteia aceea se poate eşua. S-ar putea ca spectatorii să nu fie de acord cu genul de comedie sau dramă pe care-l oferă starul. Sau poate că povestea cinematografică nu i se potriveşte. Sau poate că a fost introdus într-un rol în grabă, fără pregătirea necesară. O duzină de alti factori poate face ca vedeta să se înscrie printre -cădo- 234 rile» Hollywoodului.

Fiecare producător studiază aceşti factori şi încearcă să-i domine. Totuşi, elementul uman este adesea imposibil de pătruns şi controlat. O prejudecată comună pretinde că starurile se nasc peste noapte. Dacă ar fi adevărat, riscul ar fi şi mai mare decît acum şi, în scurt timp, Hollywoodul ar da faliment. Aproape fără excepţie, starul născut «peste noapte» a fost supus unei lungi şi intensive pregătiri, fie pe scenă, fie la radio, în teatre mici sau în şcoala de artă dramatică a studioului. Se poate chiar să fi apărut, aproape neobservat, în roluri mici în filme.

Procesul de fabricare a unui star este foarte costisitor. Probele cinematografice de machiaj şi costumaţia costă mii de dolari. Alte mii sînt plătite ca salarii în timpul perioadei pregătitoare. Rentabilitatea unui film poate fi afectată în mare măsură dacă noul venit eşuează sau dacă este doar puţin mai mult decît pasabil.

Costul poate atinge un milion de dolari, chiar şi mai mult. Dar orice întreprindere trebuie, totuşi, să aibă un laborator experimental şi de cercetări dacă vrea să ţină pasul cu evoluţia firească. Cu singura diferenţă că, în vreme ce majoritatea întreprinderilor folosesc oţel sau chimicale, studiourile întrebuinţează bărbaţi şi femei pentru probele lor.“

♦

într-un film foarte cunoscut, imul din personaje repeta întruna : „Nimic nu se întâmplă la Grand Hotel“.

O convingere similară l-a determinat pe un băiat să-şi părăsească Nebraska natală pentru a deveni, Ja un moment dat, una dintre cele mai proeminente personalităţi ale cetăţii filmului.

Fugarul era Darryl F. Zanuck, devenit mai tîrziu vice-preşedintele lui Twentieth Century-Fox şi producătorul unor filme memorabile ca ***Rothschild*** şi ***Mizerabilii.***

Vorbind despre cariera sa, Zanuck spunea :

„Tatăl meu conducea Grand Hotel din Wahoo, Nebraska, cînd m-am născut, în septembrie 1902. Cred că nu eram tipul de băiat pe care mamele îl dau ca exemplu. Căci nu voiam să merg la şcoală sau să fac lucrurile care în Wahoo, atunci ca şi acum, trec drept comportări filiale cuviincioase. Cînd părinţii m-au luat cu ei într-o vizită în California, am făcut rost de o slujbă plătită cu cincizeci de centi pe zi muncind în industria filmului. Aveam pe atunci şaisprezece ani şi trebuia să mă ascund ca să nu se afle de aventura mea ca actor. Curînd, tata a aflat ce făceam. N-a pierdut nici im moment ca să mă trimită înapoi în Nebraska, la bunici. Astfel a luat sfîrşit cariera mea de actor şi m-am reîntors la şcoală. Dar îmi cam plăcea să trag chiulul, să cutreier pădurile şi . să întind capcane animalelor. Acolo am început să îndrăgesc yînătoarea – pasiune care, m-a împins departe, în Africa şi Alaska, pe cărarea jocului cu riscul. Cînd au început turburările la frontiera Mexicului, am fugit din nou ca să mă înrolez. Deşi n-aveam vîrsta nece- 236 sară, i-am. convins pe ofiţerii de la biroul de recrutare

că împlinisem 18 ani. După aceea, Wahoo nu era destul de mare ca să mă reţină şi, cînd a izbucnit primul război mondial, l-am privit ca pe războiul meu şi m-am înrolat. Reprezentantul diviziei mele la ziarul «The Stars and Stripes» fiind rănit şi lăsat la vatră, mi s-a oferit prilejul să-i iau locul. Voisem întotdeauna să scriu – probabil că toată lumea vrea. Munca kt gazetă mi-a adus o scrisoare de laudă şi eram atît de stimulat incit, odată rctrimişi .în ţară, am rămas la New York cu speranţa să devin gazetar. Scriam poveste după poveste şi kr duceam de ia un editor la altul. Dar cel mai bun rezultat pe care l-am putut obţine a fost o notă de la un editor prin care mă anunţa că lucrarea mea era promiţătoare dar mai trebuia finisată. în cele din urmă, m-am hotărî t să mă reîntorc acasă la părinţii mei, care acum locuiau ia California. Avînd nevoie de bani, m-am dus să muncesc în port, la San Pedro. Apoi, mi-am încercat norocul pe ring ca boxer de categoria uşoară, dar am fost făcut piftie în primul meci. Atunci am decis să-mi cîştig existenţa cu ajutorul minţii, şi am organizat Darryl Poster Service, o societate de publicitate în aer liber. Cînd banii pe care i-am economisit şi împrumutat s-au risipit în această aventură, m-am reîntors la scris şi, spre surprinderea mea, am vîndut **un scenariu original companiei Fox Film. Cecul era de 500 de dolari ! Cu această avere m-am stabilit în cimpul literaturii, am scris un roman, «Habit* şi am înmîhat jumătate din preţioasa mea operă unui editor spre publicare: Am stât şi am**

aşteptat un timp, apoi 23?

2 văzînd că nu vine nici un răspuns, am luat o copie a

3 cărţii sub braţ, m-am dus la Fox şi m-am vîndut ca 8 scriitor de scenarii. Timp de un an, am elaborat a aproape cîte un scenariu pe săptămînă. Warner Bros

5 a auzit de uşurinţa cu care confecţionam scenarii şi 2 m-a angajat cu 150 de dolari pe săptămînă ca să scriu

6 pentru cel mai de succes star al lor, pe vremea aceea

— Rin-Tin-Tin. Oricît de fantastice erau situaţiile elaborate de tânăra mea imaginaţie, „Rinty“ le aproba. Banii curgeau în seifurile companiei, salariul meu se ducea în vînt. După trei ani, am intrat în biroul lui Jack Warner şi i-am vorbit despre un plan pe care-l aveam în minte. Voiam să fac mai mult decît să scriu opere canine, voiam să produc eu însumi filme şi să particip la profit. Era un act de curaj, o dovadă de îndrăzneală. Dar observasem că dacă nu impresionezi pe alţii cu încrederea pe care o ai în tine, nimeni nu este dispus să ţi-o acorde. Am anunţat că, în caz că cererea mea nu va fi aprobată, îmi voi da demisia. Jack Warner avea nu numai un foarte dezvoltat simţ al umorului, ci şi o încredere neclintită în oamenii pe care-i alegea şi curajul convingerilor sale. Mi-a acceptat cererea. Astfel, am devenit producător asociat. Ceea ce însemna că în loc de douăsprezece ore pe zi, aveam privilegiul să muncesc optsprezece. în ciuda celor ce se spun, nimeni nu trebuie să facă greşeala de a crede că un post de director la Hollywood este o sinecură. A superviza

producţia unui film pe vremea aceea însemna o combinaţie în- **238** tre scrierea scenariului, regizarea, montarea şi pre-

zentarea filmului. Variatele trepte ale producţiei nu deveniseră încă operaţii atît de specializate cum sînt astăzi. Dar să mă reîntorc la munca mea de la Wamer Bros. Partea cea mai interesantă a fost trecerea la o nouă fază, la filmul vorbitor. Ne obişnuisem cu ideea de a introduce muzică şi cîntece în filmele noastre, majoritatea de scurt metraj, cînd Wamer mi-a cerut să fac un film muzical mai lung, *Cintăreţul de jazz,* ca să-l lanseze pe Al Jolson. Primul nostru plan prevedea numai cîntece, dar, după ce filmul a intrat în faza de producţie, am alunecat în puţin dialog. Atunci şi acolo s-a născut filmul vorbitor. Era în 1928. în 1931 am fost numit director, răspunzînd de toată producţia lui Warner Bros. M-am gîndit să fac altfel de filme. Ecranul, înzestrat cu grai, oferea noi posibilităţi. Aşa că m-am îndreptat spre prima pagină a ziarelor pentru a culege de acolo scenarii actuale şi pline de viaţă care să reflecte problemele contemporane ce interesau publicul. Printr-o întîmplare survenită în cele trei momente fundamentale, naşterea, viaţa şi moartea, orice cititor al unui ziar poate deveni el însuşi subiect al ştirilor de pe prima pagină. Aşa că am transpus pe ecran, cu un mare succes, ştirile paginii întii. Am făcut *Micul Cezar, Inamicul public* şi *Five Star Final* deoarece publicul răsfoia cu înfrigurare ziarele urmărind ultimele isprăvi ale acestei noi ameninţări sociale. Am turnat *Office Wife* şi *Illicit* fiindcă erau povestea vieţii fetei de astăzi. Am făcut *Sînt un evadat* pentru că înfăţişa o condiţie socială care trebuia schimbată. Cu aceste filme am pus pietre de te-

inelie la edificiul istoriei cinematografului. Pentru aceste poveşti am luat un mănunchi de proaspeţi actori şi am făcut staruri din ei. Barbara Stanwyck, James Cagney, Bette Davis, Warren William, Joan Blondell şi Ruby Keeler, ca să nu numesc decît cîţiva. Ei aveau forţa dinamică necesară de a-şi juca rolurile cu aceeaşi vitalitate cu care era înzestrată povestirea. în 1933, am părăsit Warner Bros pentru a mă alătura lui Joseph M. Schenck, preşedintele lui United Artists, punînd bazele unei noi companii producătoare, 20th Century Pictures. Primul nostru film a fost *The Bowery* cu Wallace Beery, George Raft şi Jackie Cooper. Am luat un start foarte bun. în prima stagiune am produs o duzină de filme, printre care *Rothschild* cu George Arliss şi alt film cu Arliss, *Ultimul gentleman, Bulldog Drummond Strikes Back* cu Ronald Colman şi *The Affairs of Cellini* cu Constance Bennett şi Fredric March. în al doilea an, .1934—35, planul a fost revizuit, prevăzîndu-se mai puţine filme, pe o scară mai mare de producţie individuală şi s-au lansat pe piaţă şase filme. Wallace Beery în *The Mighty Barnum,* Ronald Colman în *Clive of India,* Maurice Chevalier în *Folies Bergère,* George Arliss în *Cardinal Richelieu,* Fredric March şi Charles Laughton în *Mizerabilii* şi Clark Gable în transpunerea povestirii lui Jack London *Call of the Wild.“*

Întorcîndu-se de la o vînătoare de urşi din Alaska 240 pentru a pregăti programul viitoarei stagiuni, Zanuck

a aflat despre momentul de răscruce intervenit în **viata lui 20th** Century Pictures. Preşedintele companiei, Joseph M. Schenck, a perfectat la New York **o** convenţie prin care compania a fost unită cu Fox spre **a** constitui o nouă firmă, 20th Century-Fox, cu Za- nuck ca vice-preşedinte. în felul acesta, Darryl F. Za- nuck purta răspunderea pentru întreaga producţie **a** gigantei cetăţi a filmului de la Westwood Hills, California. La vîrsta de 33 de ani...

Cu aceste cuvinte sunînd a imn de glorie închinat vice-preşedintelui noii companii se încheia biografia lui Darryl F. Zanuck din care, am extras datele cuprinse în secvenţa fabricantului de stele.

Mai mult decît sigur că datele erau absolut exacte : ele purtau girul directorului publicităţii de la 20th Century-Fox. Doar nu era directorul să-şi permită vreo intervenţie în biografia vice-preşedintelui...

Afară doar dacă nu s-or fi înţeles între ei să mai potrivească pe ici pe colo lucrurile ca să iasă imaginea cît mai „glamour".

Dar să nu fim maliţioşi şi să ne păstrăm muţenia, spre a fi în ton cu secvenţa care urmează.

FILMUL FĂRĂ GRAI ŞI IDOLII SĂI

Amintiri din epoca eroică a cinematografului fără grai şi fără sunete, depănate de o pionieră care le-a trăit • Aspecte amuzante, aspecte nevinovate din perioada copilăriei Hollywoodului • Dar şi unele accente tragice : se murea repede în cinema... e Pe ecranele Parisului, în 1925 • Despre idolii epocii : Pola Negri, Rudolph Valentino, Ivon Mosjoukine, Gloria Swanson, Ramón Novarro © Marcel Carné în căutarea filmelor pierdute • Norma Shearer despre primele „bîîguieli" ale cinematografului vorbitor

...Studiourile companiilor Biograph şi Vitagraph erau scene în aer liber situate pe acoperişurile clădirilor lor din New York. Deşi turnarea filmelor necesita accesorii, decoruri, costume şi actori, această metodă elimina nesiguranţa filmării la faţa locului şi permitea producătorilor să deprindă o continuitate şi o disciplină în munca lor. Odată cu perfecţionarea iluminatului artificial, producţia de filme a coborît de pe acoperiş şi s-a mutat în clădiri, unde nu mai era la 242 discreţia capriciilor vremii...

...între 1902 şi 1903, se produceau regulat filme cu o durată de 300 pînă la 600 de picioare. Majoritatea se axau pe poveşti simple, de tipul *Aventurilor lui Sandy McGregor,* descris de producătorii lui drept „un foarte umoristic subiect înfăţişînd aventurile lui Sandy care era prins de două tinere pe o plajă pustie, în timp ce se pregătea să intre în apă...“

...în 1903, cînd industria cinematografică părea că va avea soarta tuturor modelor trecătoare, s-a petrecut im eveniment care a readus publicul la cinema, pe care-l părăsise din cauza metrajului redus al filmelor... Evenimentul a fost producţia lui 'Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery,* un film pasionant, cu o lungime extraordinară (1 100 picioare). Dar nu atît lungimea lui a stîmit entuziasmul publicului, cit felul cum erau îmbinate scenele. Cu acest film, Porter inventase principiul montajului. în loc să prezinte o serie de imagini scurte strînse laolaltă, el reuşea să povestească o istorie pasionantă cu jefuirea îndrăzneaţă a unui tren, o urmărire temerară şi disperată şi o captivantă arestare în ultima clipă. Filmul a constituit un model, o carte de căpătîi pentru toţi producătorii, pînă ce filmele lui Griffith au dezvoltat mai departe principiul lui Porter. Eforturile tuturor producătorilor de filme de a-i imita forma şi conţinutul au stimulat industria de filme cum nici măcar filmele lui Melies n-o făcuseră pînă atunci.

Am desprins aceste cîteva imagini din istoria cinematografului ca o introducere, ca o punere în atmosferă...

Sîritem deci în epoca pionieratului. Faimoasa eră a cinematografului fără grai... -

într-un articol apărut în „Saturday Evening Post“ (12 martie 1927), Norma Talmadge, o pioniera a studiourilor, devenită una din cele mai răsfăţate vedete ale ecranului, povesteşte despre primele cinematografe – barăci cu cinci şî zece centi intrarea, care aveau să se transforme mai tîrziu în adevărate palate. În general, era vorba de foste magazine : o cameră lungă şi îngustă, cu un coridor în mijloc şi şiruri de scaune de lemn, adesea închiriate de la serviciul de pompe funebre, pe ambele laturi. Aveai senzaţia că te afli într-un tren.

Despre studiouri, Norma Talmadge spunea că nu era deosebit de dificil să pătrunzi intr-un studio. Nu ¿iveai nevoie de nici o scrisoare de recomandare ; nu se' cereau fotografii decît dacă voiai să te angajezi ca zilieră ; nici un portar sever nu se uita chiorîş la tine dacă îndrăzneai să vii fără a ţi se fi dat întîlnire. Transpunerea în imagini a dramei primilor zece ani de existenţă ai secolului al douăzecilea era considerată un mijloc de existenţă prea modest şi vrednic de dispreţ pentru a atrage valurile de căutători ambiţioşi ai faimei şi ai norocului care, suprapopulau Hollywoodul de mai tîrziu. Actorul de cinema era privit aproape ca un copil nelegitim în profesie. De aceea, era dificil pentru Vitagraph, Biograph. şi alte companii să cointereseze actori experimentaţi şi orice candidat care avea calităţi obişnuite şi curajul dc a **244** solicita' era cel puţin ascultat dacă nu angajat.

Vorbind despre ritmul de lucru din studiouri, Norma Talmadge arăta că primul ei film a fost turnat în jumătate de zi ! Marea majoritate a filmelor conţineau un singur act de o mie de picioare, adică nouă sute pentru filmul propriu-zis şi titluri, iar restul pentru generic, forşpanul publicitar etc. Adesea, comedioarele erau împărţite în două acte cu acelaşi metraj pentru fiecare. Era o regulă obişnuită ca fiecare film să dureze între o zi şi trei zile. Uneori, scenariul era scris abia cu o noapte înainte.

„Ce amuzante mi se par toate acestea acum – spunea Norma – cînd consacrăm cîteva săptămîni numai pentru montaj şi decupaj, turnarea unui singur film la compania pentru care lucrez durind de la opt săptămîni la şase luni !“

În ceea ce priveşte condiţiile de muncă, nu existau delimitări foarte precise în stabilirea îndatoririlor. Mama celebrei actriţe Florence Turner avea în grijă „departamentul“ garderobei, care consta dintr-o cameră lungă cu multe agăţătoare pe care atîrnau şiruri întregi de haine, rochii şi costume. Adesea, un mic grup de actori care aşteptau să fie chemaţi pe platou dădeau o rnînă de ajutor la confecţionarea sau repararea costumelor. Contribuiau chiar şi la pictarea decorurilor şi, cum nu se ştia încă de cameristă personală, fiecare îşi ajuta colegii să-şi încheie nasturii, să se machieze şi să-şi aranjeze părul. Fină şî Florence Turner, una din cele mai importante actriţe, punea mina la toate. Se ocupa de asemenea de 245

plata salariilor marilor vedete, plată pe care o făcea în fiecare seară. în sfîrşit, o ajuta pe mama ei la conducerea „departamentului“ garderobei. Maurice Cos- tello îi stirnit o adevărată revoluţie la Vitagraph prin faptul că a fost primul actor care a semnat angajamentul cu condiţia să nu poarte niciodată la cingătoare un ciocan cu care-să dea ajutor tîmplarilor sau să se atingă de vreo pensulă de pictat. Susţinea că el este actor, nu lucrător. Dar chiar şi Costello se îmbrăca într-o cameră cu alţi şapte sau opt actori.

întrucât primul film interpretat de Norma Talmadge avea un subiect tipic pentru perioada 1910, să ascultăm relatarea subiectului făcută de însăşi actriţă : „Filmul se intitula *The Dixie Mother*. Miss Tumer juca pe femeia din Sud, mamă a şapte copii, iar eu eram surioara lor. Povestea trata despre ultima chemare sub arme, ceea ce însemna că fiul cel mai mic, înclinat spre laşitate şi temîndu-se să meargă la război, trebuia să se înroleze. în cîţiva zeci de metri de peliculă, mama urma să-l facă pe fiul ei, interpretat de Carlyle Blackwell, să-şi înţeleagă datoria faţă de patrie şi să-l determine să se alăture tatălui şi fraţilor săi pe front. Deşi despre soarta celorlalţi băieţi nu venise nici o ştire, soseşte vestea uciderii băiatului cel mai mic, veste la aflarea căreia mama, care-l silise să răspundă la chemarea datoriei, înnebuneşte. între timp, s-a înfiripat o poveste de dragoste între mine, fiică a Sudului şi un soldat din Nord, poveste dezaprobată din toată inima de părinţi. **246** Dar tatăl meu, interpretat de Charles Kent, care era

şi regizorul, soseşte acasă la timp ca să-mi interzică orice legătură cu familia din Nord. Totuşi, dragostea îşi urmează drumul ei, fug cu băiatul din Nord, şi mă întorc acasă la familia mea, după război, cu un copil – simbolul unirii Nordului cu Sudul – iar apariţia copilului aduce restabilirea sănătăţii mamei. Intr-un final apoteotic, drapelul Unirii flutura în vini. Nu voi uita niciodată cît de emoţionată am fost cind Miss Turner m-a luat în braţe, m-a strîns Ia piept şi a început să plîngă în hohote, cerîndu-mi iertare. Tocmai eu, care jinduiam să îngenunchez la picioarele ei, eram îmbrăţişată de idolul meu în carne şi oase.

Acest film era specific pentru cantitatea mare de fapte şi acţiuni înglobate în atît de puţină peliculă în 1910.

Repetam fiecare scenă mereu şi mereu, fiindcă filmarea era lucrul cel mai important şi trebuia să ştim exact unde să ne aşezăm, cîţi paşi să facem la dreapta, şi la care semnal anume să ne începem rolul, astfel încît să nu risipim nici un metru de peliculă. Uneori, intram şi ieşeam numărînd. Exista un semn plasat la exact nouă picioare de aparat şi un spaţiu marcat cu creta pe jos de aproape cincisprezece picioare lăţime Fie că erau două sau zece persoane într-o scenă, toţi trebuiau să se aşeze în acea rază de acţiune a aparatului de filmare, altfel ieşeau din film cu totul. Camera, firește, stătea pe loc şi nu se folosea decît una singură. Mai multe camere diferite, în unghiuri variate, aşa cum avem astăzi, ar fi însemnat o chel-

tuială care nici nu intra în discuţie, iar dispozitivele pentru mişcarea aparatului, pentru planuri îndepărtate, planuri mijlocii şi prim-planuri nu fuseseră încă inventate.

Compania Vitagraph avea totuşi o cameră cu două obiective care înregistrau două seturi de filme cu mici diferenţe de unghiuri, astfel îneît un negativ putea fi trimis peste hotare, iar celălalt folosit pentru Statele Unite şi Canada, Vitagraph era singurul studio care avea o cameră cu lentilă dublă şi faptul acesta trecea drept un mare avantaj faţă de celelalte companii.

Fapt curios, mai multe erau copiile care plecau în străinătate decît cele caro circulau în America. Dacă îmi amintesc exact, o sută douăzeci de copii constituiau numărul obişnuit destinat circuitului internaţional. Dintre acestea, vreo patruzeci erau reţinute pentru America şi Canada, în timp ce restul de optzeci se trimiteau peste fruntarii. E interesant de notat că Europa, deşi a introdus mai tîrziu filmele do înaltă clasă în producţia de masă, a recunoscut înaintea noastră caracterul de divertisment al cinematografului.

Dar să mă întorc la *The Dixie Motlicr.* După numeroase repetiţii – repetam mult mai

mult decît acum fiindcă hu ni se îngăduia decît un anumit număr de metri de peliculă pentru fiecare scenă – ne luam în primire locurile individuale. Acţiunea des- făşurîndu-se atît de aproape de aparatul de filmare, 248 nă era nevoie ca regizorii să folosească megafoane,

căci vocea lor .se auzea foarte uşor. Mr. Kent striga „Gata. Filmăm !“

Norma Talmadge îşi aminteşte apoi care erau condiţiile materiale. „Odată, au fost necesare două sute de persoane, pentru o scenă cu figuraţie amplă şi directorul distribuţiei mi-a spus : «Adu-o pe mama du- milale mîine şi spune şi colegelor să vină după şcoală».“

Mama, surorile, fraţii, unchii, măluşile şi verii tuturor s-au prezentat la slujbă. Dacă primeau o înştiinţare şi nu erau folosiţi, li se dădeau cincizeci de cenţi ; dacă se costumau şi se machiau şi se constata că nu mai era nevoie de ei în ziua aceea, fiecare primea cîte un dolar şi jumătate ; iar dacă jucau, fiecare căpăta cîte doi dolari, cu excepţia rarelor ocazii cînd interpretau un rolişor pentru care încasau cinci dolari.

Masa era întotdeauna inclusă şi, fie că purta o suliţă în mulţime, fie că interpreta pe Lady Macbeth, Julieta sau Rosalinda— Shakespeare era mult mai popular în cinematograf pe vremea aceea decît este acum – toţi mîncau laolaltă acelaşi menu : o farfurie mare cu supă, pîine şi unt, lapte sau cafea şi budincă de orez sau plăcintă cu mere.

Existau vreo sută de actori şi, cu patru sau cinci excepţii, toţi primeau acelaşi salariu, între douăzeci şi cinci şi treizeci şi cinci de dolari pe şăptămînă, fără a se ţine seama de importanţa relativă sau insignifianţa rolurilor lor reşpecţiye. Tntţr-o zi, făceau **.249**

semifiguraţie, în ziua următoare jucau roluri principale. Fiecare venea la orele nouă dimineaţa şi studioul avea o disciplină ca de şcoală. Vestiarele în care se îmbrăcau bărbaţii erau toate pe o parte, iar cete ale femeilor pe cealaltă. Numai Florence Turner avea privilegiul de a folosi biroul unuia dintre directori cînd se simţea obosită. Avea voie să stea întinsă pe canapea. între două scene, iar pentru noi ceilalţi pătrunderea în sanctuarul directorului reprezenta atingerea celor mai înalte culmi.“

Interesantele amintiri ale Normei Talmadge continuă astfel :

,,La începui nu se foloseau nume, chiar Florence Turner’fiind cunoscută publicului ca «fata de la Vitagraph», tot aşa cum Maurice Costello era cunoscut sub porecla -omul cu gropiţe», iar Mary Pickford. la compania Biograph, avea denumirea de «fata cu bucle». în primele materiale publicitare, desenate de Sam Spedon. se popularizau numai numele personajelor. Regizorul, numele interpreţiior şi cel al autorului erau considerate elemente lipsite de importanţii pentru public. Toate scenariile se scriau de către directorii şi steaua companiei, iar uneori se plătea cile unui colaborator dinafară cinci dolari pentru o idee. Mulţi membri ai companiei îşi rotunjeau bugetele muncind în altă parte, în domenii cu totul diferite.

Toate decorurile erau pictate pe pînză. Nu se foloseau scînduri şi materiale plastice. Dacă cineva forţa uşa prea tare cînd intra sau cînd ieşea, întregul de- **250**

cor risca să se prăbuşească asemeni unei case din cărţi

de joc. Odată, cînd Florence Turner interpreta rolul lui Carmen şi publicul din arenă era pictat pe un fundal, întregul perete s-a prăbuşit peste Paul Panzer care balansa arena pe spatele său ca Atlas cu globul pe umeri.

Vorbind despre Carmen, mi-am amintit de Viola, vaca companiei Vitagraph. care a fost închiriată cu douăzeci şi cinci de centi de la o fermă din apropiere. Viola fusese distribuită ca taur în capodopera lui Mérimée şi, în acest scop, îmbrăcată cu pînză pictată în negru, cu nişte coarne de elan luate din biroul directorului. Viola, nepăsîndu-i de costul filmului, continua să rumege şi refuza să lupte cînd toreadorul se afla în fata ei, aşteptînd-o. Regizorul a poruncii să se tragă un foc de armă lîngă ea, dar zgomotul n-a avut nici un efect asupra Violei... în cele din urmă, accesoristul a luat o baterie electrică şi o placă de zinc pe care le-a fixat la spatele Violei. Cînd se apăsă pe buton, Viola o zbughi în arena pictată şi nu s? nud opri !“,

♦

Aspecte amuzante, aspecte inocente, din perioada copilăriei Hollywoodului.

Dar anii au trecut, copilul a crescut... Moravurile s-au schimbat şi ele. Lăudabila modestie de odinioară, oare cine-şi mai amintea de ea ?

Opiniile cele mai contradictorii circulau în toată

lumea. „Hollywoodul a devenit un oraş al desfrîului, **251**

artiştii duc acolo o viaţă inimaginabil de veselă şi distrugătoare. Fiecare zi aduce: un nou scandal.“

„Hollywood este un mic oraş de provincie. Artiştii se culcă acolo odaia cu găinile şi-şi petrec vremea bîrfind.“

„Hollywood ? Paradisul pe pămînt. Cerul este întotdeauna albastru. Fiecare casă – un mic palat. Iar pe stradă întîlneşti cele mai frumoase fete de pe pămînt.“

„Hollywoodul este un oraş fatal. Cei ce n-au izbutit mor de foame, aşteptînd angajamentul care nu va veni. Cei care au reuşit sînt victimele propriei celebrităţi. Ei ştiu că, mîine, vor fi uitaţi, sfîrşiţi, înlăturaţi de noii idoli. Se agaţă de glorie şi această angoasă îi face să uite să mai trăiască.“

Sub titlul amar „Se moare repede în cinema“, Su- zanne Chantal încerca, în 1931, în „Cinemonde“, să explice cinefililor francezi care era adevărata stare de lucruri.

Amănunte realmente zguduitoare însoţeau relatarea.

Hollywoodul era un oraş de excepţie, un oraş artificial, unde cuvintele şi lucrurile îşi pierdeau adevăratul lor sens şi adevărata lor importanţă. Prea mulţi bani, prea multă dragoste, prea multe femei frumoase, prea mult zgomot pentru lucrurile cele mai obişnuite. Existau minţi care nu rezistau -la Holly- ’ wood, o luau razna. Se trăia prea repede,, prea intens, nu numai viaţa proprie ci şi pe aceea a personajelor imaginare :care ieşcu de pe ecran,, se amestecau în. viaţa

cotidiană, împrumutau viaţa lor aventuroasă celor ce le încarnau. Şi apoi, intr-o bună zi, viaţa, adevărata viaţă, părea fadă... Comparaţiile care se impuneau aveau darul să descurajeze. Billie Dove era o actriţă frumoasă, foarte frumoasă. Ziarele o proclamaseră cea mai frumoasă din Hollywood. I se dădeau roluri de îndrăgostită. Tineri atenţi şi fermecători, interpretaţi de Ben Lyon, Lloyd Hughes, Rod la Rocque, îi sărutau mîinile, buzele... Iar Irwin Villat, soţul ei. o batea... Billie Dove a fost la doi paşi de gestul de supremă disperare... Nu mai primea roluri, nu mai avea de lucru, nu mai avea bani şi, peste toate, o viaţă intimă dezolantă... Norocul i-a surîs. S-a logodit cu Howard Hughes şi a început să turneze din nou. Dar nu toţi aveau aceeaşi şansă de a reveni pe linia de plutire. într-o dimineaţă, s-a aflat despre o moarte misterioasă... Wallace Reid... Alina Rubens... S-au găsit droguri' intr-un sertar... S-a făcut tăcere în jurul acestei rnorţi, foarte repede dată uitării... Olive Thomas murea la douăzeci şi trei de ani. Băuse otravă în locul unui soporific... Valentino sucomba în urma unei operaţii. Au existat şoapte, plana o umbră de îndoială... Lya de Putti îşi punea singură capăt zilelor. Cînd nu se murea în chip misterios, se murea tragic la Hollywood. Mumau, Gladys Brockwell, rnorţi în maşină. Micuţa Martha Mansfield arsă de vie, la 19 ani, în timpul unei filmări... ca şi Kenneth Hawks, soţul lui Mary Astor. Milton Stills juca tenis cu soţia sa, Doris Kenyon, cînd a căzut fulgerat. **253**

Se murea prin, cinema, pentru cinema. Barbara La Marr, în urma unui regim prea sever, murea de anemie. Lon Chaney contracta o congestie pulmonară în timp ce turna *Furtuna.* La întoarcerea éi din Africa, Edwina Booth a fost atît de grav bolnavă încît mai mulţi medici nu i-au mai dat nici o speranţă. Joan Bennett şi-a revenit cu greu în urma căderii din timpul turnării unei scene periculoase.

♦

În altă ordine de idei, în aceeaşi perioadă a filmului mut, pe bătrînul nostru continent, respectiv în Franţa, se semnalau progrese rapide de la an la an înregistrate de producţia cinematografică.

Se pare că anul 1925 fusese unul dintre cei mai fecunzi, dacă ne orientăm după spicuirile din almanahul ,,Mon Ciné“ din 1926.

Iată cîteva dintre filmele văzute de spectatorii francezi.

Miracolul lupilor, **care – scria recenzentul – a obţinut în lumea întreagă un mare succes şi a reamintit concurenţilor noştri prea grăbiţi să ne socotească definitiv îngropaţi, că filmul francez nu e încă dispus să moară. (Aluzia era adresată desigur cineaştilor americani.) în continuare, se arăta că filmul a fost prezentat în premieră de gală**

la Operă, unde s-a instalat un ecran special, premieră onorată de prezenţa Preşedintelui Republicii. Turnat în regia lui Raymond Bemard, filmul avea ca interpret principal pe Charles 254 Dullin.

O altă operă valoroasă a anului respectiv fusese *Salammbô,* după celebrul roman al lui Gustave Flaubert. cu Jeanne de Balzac. Henri Baudin, Rolla Norman, Victor Vina în rolurile principale.

Apoi, *Mizerabilii,* după nemuritoarea operă' a lui Victor Hugo. Gabriel Gabrio, în rolul lui Jean Valjean, a avut pare-se o creaţie remarcabilă.

A urmat *l'inhumaine* pe care cronicarul îl socotea de asemenea un film demn de remarcat în ciuda criticilor violente pe care le stîmise, critici justificate în mare parte. Era interpretat de Georgette Leblanc, Jacque Catelain, Philippe Hériat etc.

Imediat după cele patru realizări menţionate, figurau : *Visages d'Enfants,* al lui Jacques Feyder, realizat în Elveţia ; *La Terre Promise,* al lu' Henry Rous- sell, interpretat de Raquel Meller ; *L'Image,* tot al lui Jacques Feyder, cu Arlette Marchai, după un scenariu original de Jules Romains ; *Madame Sans- Gêne,* film franco-american, care inaugurase un prim sistem de colaborare între cele două ţări. Regizor : Léonce Perret. în rolul principal : Gloria Swanson ; *Le Bossu,* după Paul Féval ; Le *Rayon diabolique ; Le Fantôme du Moulin-Rouge ;* ultimele trei datorate „tînărului realizator de mare viitor care este René Clair"...

♦

Dar care erau idolii epocii ?

Printre vedetele feminine, un loc aparte îl ocupa **Pola Negri. Ea s-a bucurat de o celebritate cu totul**

ieşită din comun, cucerind laurii gloriei atît în -Europa, cit şi în America.

În colecţia „Marii artişti ai ecranului" a .editurii „Jean Pascal", care publica şase monografii pe an, a apărut în 1926 povestea debutului, a filmeior şi a... aventurilor ei, sub semnătura cunoscutului ziarist şi regizor francez, stabilit la Hollywood, Robert Floiey.

Născută la 31 decembrie 1897 la Lipno, lîngă Varşovia, Pola Negri, fiica unei femei divorţate şi fără nici o avere, a luat primul contact cu arta Ia vîrsta de opt ani, cînd a fost admisă la şcoala de balet de pe lîngă Teatrul Naţional din Varşovia. Se pare că avea o afinitate înnăscută pentru arta coregrafică, însuşirile ei fiind apreciate de profesorii de balet care-i preziceau un viitor strălucit.

Dar, la vîrsta de şaisprezece ani, avea să debuteze în teatru, demonstrînd o gamă foarte întinsă de disponibilităţi care-i permiteau să treacă cu uşurinţă de la eroinele clasice la rolurile de comedie şi vodevil.

în momentul cînd pe scenă obţinea un succes de răsunet, avu prilejul să vadă, pentru prima oară în viaţa ei, un film american. Era vorba de un western în două acte. Mişcarea, acţiunea, fotografia

filmului i-au plăcut Polei Negri, care a acceptat propunerea de a deţine rolul principal într-un film intitulat *Sclava simţurilor,* **al cărei autor era ea însăşi. După cîteva săptămîni, filmul apărea pe ecranele Varşoviei.**

Vorbind despre debutul ei pe ecran, Pola Negri 256 arăta amuzată că habar n-avea de principiile fotogra-

Bei şi, în consecinţă, se machiase-"exact ca pe scenă, fără să-şi dea seama că roşul apărea în fotografie negru. Cmd a vizionat probele în sala de proiecţie a încercat o senzaţie de surpriză foarte neplăcută.

Dar acest incident avea să fie dat curînd uitării, începea o altă etapă a carierei ei, în Germania. Primul film turnat în studiourile berlineze avea un scenariu prost, era regizat fără har, ceea ce o făcu să **regrete** faptul că părăsise scena. Al doilea, **a** fost ceva **mai** bun, dar regia tot lăsa de dorit. Pentru al treilea, *Ochii mumiei,* artista a stăruit ca regia să fie încredinţată unui actor de comedie pe nume Erost **Lu-** bitsch. Directorul general al studiourilor a refuzat să accepte, explicîndu-i că Lubitsch nu era decît... **un** mediocru actor şi că ar fi fost o nebunie să i se dea pe mînă capitaluri importante ca cele alocate filmului *Ochii mumiei.* Pola a insistat însă atît de mult înеît Lubitsch a fost angajat pentru regie şi filmul a obţinut un enorm succes artistic şi comercial. Drept urmare, Lubitsch şi Pola Negri au turnat – era cel de-al patrulea an de război – *Carmen,* socotit cel mai bun film produs de U.F.A. în 1918. Pe vremea aceea, viaţa era insuportabilă la Berlin şi, fără curajul lui Lubitsch, filmul n-ar fi fost terminat. După aceea, Pola Negri deveni cea mai mare stea a cinematografului german. Turnă apoi *La Dubarry.* „Tema mă ispitea, povestea Pola Negri. Dai- încă o dată m-am izbit de opoziţia oficialilor studioului care argumentau că era ridicol să vrei să turnezi Un film istoric francez, toc- **257**

mal atunci cînd Franţa şi Germania se aflau de mai mulfi ani în război. Mi se dădeau asigurări că publicul german va respinge filmul. Eram hotărîtă s-o încarnez pe Dubarry şi, citeva săptămîni mai tîrziu, sub conducerea lui Lubitseh, am început turnarea. Am muncit cvi nişte sclavi timp de citeva luni pentru a face din *La Dubarry* o capodoperă cinematografică. Am studiat îndelung rolul fiindcă îmi plăcea personajul. am pus tot talentul, toate strădaniile şi energia mea în slujea rolului care, mai tîrziu, avea să-mi procure un angajament în studiourile americane. *La Dubarry* m-a făcut să înţeleg forţa cinematografului şi răspîndirea lui căci, după prezentarea filmului, am devenit cunoscută în lumea întreagă."

Se ¡oare că la hotărârea actriţei de a pleca în America a contribuit şi un alt fapt. Oricum, graba ei de, a accepta oferta a fost determinată, în mod cert, de incidentul respectiv.

Pola Negri întemeiase în Polonia un azil pentru micuţii orfani ai Varşoviei ; de asemenea trimitea mulţi bani în patrie pentru opere de binefacere şi, în- tr-o bună zi. a fost atacată violent de presa berlineză care o învinuia că expedia toţi banii pe care-i cîştiga în Germania unor organizaţii poloneze. Pola Negri a răspuns că folosea de asemenea o parte din veniturile ei ca să ajute mai multe instituţii de caritate germane şi că. dealtfel, socotea că modul în care îşi cheltuia banii nu privea pe nimeni. Această campanie de 258 presă a mîhnit-o foarte mult. Deşi recunoscătoare pu-

blicului german pentru primirea pe care i-o făcuse, artista era mulţumită să plece în America. Ea lăsă orfelinatul din Polonia în grija mamei sale şi plecă în Statele Unite.

Filmele turnate în Germania, printre care *Pasiune, Carmen, Dama cu camelii* săvîrşiseră pare-se miracolul de a face din tînăra actriţă poloneză una din marile favorite ale publicului american. Este interesant de subliniat faptul că, pînă în 1921, publicul american se manifestase împotriva filmelor străine, membrii Legiunii americane" merseseră chiar atît de departe încît boicotaseră cinematografele ce-şi în- găduiseră să prezinte *Cabinetul doctorului Caligari.* Filmul era interzis din pricina naţionalităţii sale. Dar iată că apariţia primului film al Polei Negri risipi toate aversiunile şi toate antipatiile pe care americanii le încercau faţă de filmul străin. De la o zi la alta, Pola Negri era consacrată mare star şi cînd se hotărî să vină în Statele Unite, călătoria ei de la New York în California luă caracterul unei vizite prezidenţiale... Toate ziarele anunţau faptele şi gesturile ei cu litere de o şchioapă, iar admiratorii stelei erau atît de numeroşi în gara din Los Angeles, în ziua sosirii ei, încît conducerea „Paramountului" a hotărît s-o coboare la Pasadena şi s-o conducă de acolo, cu automobilul, la hotelul Ambassador, spre a evita manifestaţiile populare.

Se pare că New Yorkul i-a făcut o primire triumfală, în vreme ce colonia cinematografică din Holly-

wood s-a manifestai destul de rezolvată. Colonia cinematografică. era de părere Róbert Florey, se temea de prima stea străină ..importată".

Aşternîndu-şi pe hîrlie gîndurile din perioada aceea, Foia Negri scria despre primele impresii new- yorkeze că primirea care i-a fost făcută a umplut-o de bucurie şi fericire. Un vapor a venit în întîmpina- **rea** transatlanticului cu care traversase Oceanul, iar un afiş care se întindea de Ia un capăt la celălalt al acestui vas îi ura bun sosit : „Welcome Foia Negri !“ **O** orchestră cînta o serenadă în cinstea ei şi în cîteva minute fusese înconjurată de o mulţime de gazetari, de reporteri, de fotografi care au primit-o cu o amabilitate extremă. Timp de o săptămînă a fost invitată **la** numeroase dejunuri şi dineuri în societatea new- yorkeză. A vizitat toate teatrele şi *music-hall-urile,* a participat la numeroase recepţii date în onoarea ei. „Aveam impresia – scria ea – că trăiesc un vis, toţi oamenii aceia făceau imposibilul ca să mă simt bine **şi,** spre a-mi fi pe plac, mă copleşeau cu tot felul de atenţii delicate. Eram fermecată.“

în schimb, primele luni de şedere la Hollywood au fost pentru Foia Negri un adevărat coşmar.

Florey spunea că se arătase distantă faţă de critici **şi** lucrul acosta nu i s-a iertat. Dar, preciza tot el, adevărata Pola Negri, cea cu inima de aur, n-a avut aceeaşi atitudine faţă de colegii ei.

După cîţiva ani petrecuţi în California, ajunsese, la un moment dat, una din stelele favorite ale cetăţii **260** filmului.

în studiourile Paramount, Pola Negri a turnat Bella *Donna,* în regia lui George Fitzmaurice ; *Dansatoarea spaniolă* cu Adolphe Menjou, Wallace Beery şi Antonio Moreno ; *Paradis interzis,* regizat de Lu~ bitsch, cu Adolphe Menjou şi Rod la Rocque şi o serie întreagă de alte filme, dar nici unul n-a cunoscut succesul celor turnate în Germania.

întreaga artă a Polei Negri era bazată pe emoţii reale, întîmplate, „trăite". Fiecare rol constituia obiectul unui studiu laborios, strîns, pentru a lăsa liberă şi a face să ţîşnească emoţia unică şi gestul adecvat, în cursul turnării unui film, nu primea şi nu vedea pe nimeni, făcea exerciţii de supleţe, de odihnă, de inspiraţie. Aducea în cinema, din dans şi pantomimă, o tehnică pe care o dezvolta continuu, tehnică plămădită din spontaneitate şi ritm, din ordine şi simetrie.

Unul din capitolele monografiei lui Robert Florey este intitulat „Pola şi războiul". Timp de patru luni, Pola Negri a fost în slujba Crucii Roşii şi-şi petrecea zilele la spital, îngrijind cu devotament soldaţi! răniţi, iar seara apărea pe scenă. Pentru ea, spitalul reprezenta un teatru al tragediei şi a constituit o perioadă de acumulări, de experienţe triste, folosite mai tîrziu pentru interpretarea realistă a rolurilor de pe ecran.

Cei ce n-au văzut moartea de aproape nu pot aprecia viaţa aşa cum se cuvine – spunea Pola Negri – adăugind că cei care n-au cunoscut nenorocirea şi 261

n-au trăit în tristeţe nu pot să preţuiască cu adevărat fericirea. .

Un incident penibil a silit-o pe Foia Negri să părăsească spitalul. într-o zi do decembrie, la spitalul militar din Varşovia, un foarte tînăr soldat trebui să fie supus unei operaţii : amputarea braţului drept. După operaţie, mutilatul a fost transportat intr-un salon unde s-a aflat sub îngrijirea vedetei. Cîteva ore mai tîrziu, revenindu-şi în fire, a-cerut un pahar cu apă. Pola i-a întins paharul, dar nefericitul şi-a dat seama abia atunci de cumplita operaţie pe care o suferise. Scoase un ţipăt îngrozitor şi Pola, scăpînd paharul care se făcu ţăndări, leşină. Văzuse prea multe şi nu mai putea să suporte spectacolul oribil al spitalului. Căzu la pat. cu nervii zdruncinaţi.

Ocupîndu-se de viaţa particulară a artistei, autorul monografiei consemna prietenia dintre Pola Negri şi Charles Chaplin.

Chaplin o întilnîse, pentru prima oară, pe Pola Negri la Berlin, la nişte prieteni comuni, cu prilejul unei vizite în Europa. Neştiind decît foarte puţin englezeşte, îl poreclise totuşi pe Charles : „Micul jazz-boy Charlie“.

La sosirea ei Ia Hollywood, unde nu cunoştea pe nimeni în afară de Lubitsch şi cîţiva prieteni din Berlin, aclimatizarea la noua ei viaţă i-a fost îndulcită de atenţiile lui Chaplin care – ne asigura Florey – a reprezentat pentru el „cea mai mare pasiune ideală 262 a vieţii sale“. Spune acelaşi : „Artistul din Chaplin,

emoţionat în chip intelectual, a resimţit multă vreme, o exaltare sentimentală, platonică pentru micul taur negru, pe care-l considera agata, diamantul ecranului, Duse a noii arte. Pola a răspuns cîtva timp eu aceeaşi ardoare cerebrală visului artistic al lui Chaplin. Amîndoi, incognito, deghizaţi (Charlie cu o mustaţă şi o barbă, ea cu ochelari negri) mergeau peste tot, în Luna-Park, în numeroasele Magic City de pe plajele din împrejurimile Hollywoodului, din Veneţia şi din Sania Monica. Se amestecau în mulţime şi luau parte la toate distracţiile. Dar a venit un moment cînd Pola părea că nu mai gustă marile naivităţi, ale geniului, în vreme ce acesta rămăsese gînditor, o dată mai mult, pe ruinele idilei în care numai el crezuse cu adevărat".

Dintr-o culegere de meditaţii a Polei Negri, pe care autorul o prezenta drept o femeie foarte cultivată, am spicuit cîtcva :

..Pentru cinema, s-au creat reguli speciale de pudoare. în unele state, cenzura interzice ca un sărut să dureze mai mult de trei secunde. în unele tablouri, durează de trei secole. Şi continuă. Sărutul, accesibil tuturor, este o plăcere democratică. El poate fi viu şi de o imobilitate aparentă, poate fi cast şi timid, tremurat şi tandru, aprins şi volupluos. Cinematograful ne-a revelat săruturile rapide. Romeo o poate copleşi pe Julieta cu săruturi grăbite, în aşa măsură în-cît scapă ochilor noştri, controlului lor. Ac-

celerînd mişcarea de rotaţie, se poate ajunge Ia mai multe mii de săi uimi pe minut. Simpatică viteză, dar irealizabilă în afara ecranului.“

„Nu se poate improviza un regizor, aşa cum nu se poale improviza un inginer. Ca să construieşti un pod sau ca să turnezi un film, trebuie să cunoşti tehnica meseriei. Amatorii sînt oameni de temut, ei cred că în cinema, ca şi în dragoste, instinctul este de ajuns.

Timpul a uzat şi a făcut benigne unele boli : reumatismul creierului nu mai este mortal. De cîlă vreme are nevoie ca să facă inofensivi unii regizori ?

Studiul epocii în care se petrece acţiunea, caracterul personajelor, geografia locurilor îi interesează în mai mică măsură. Tocmai aici e buba ! Principalul este ca metresa sau soţia lor, devenită subit fotogenică, să debuteze în film.

Excelează în toate erorile.

Rezervoare ale înţelepciunii eterne, ei consideră pe artişti drept nişte ulcioare goale. Paharnici divini, sînt chemaţi să umple aceste ulcioare, după fantezia lor, cu nectar sau venin.

Progresul tinde să înlăture fiinţele distrugătoare, şi această rasă va dispărea în cele din urmă. Fie-le neantul uşor !“

Privind astăzi fotografiile Polei Negri, un tînăr cinefil ar înţelege desigur cu greu ,.ce-au găsit ba- **264**

bacii la individă" şi ar fi dispuşi să schiţeze mai

degrabă un zîmbet compătimitor şi ironic văzînd-o cu rochiile ei pînă la glezne, cu coafura demodată şi privirea aceea de pasăre de pradă.

Ca tot ce trece prin sita nemiloasă a timpului pînă şi privirea s-a demonetizat, devenind din „fatală'[1] ridicolă.

Totuşi, un lucru e sigur : mulţi „babaci“ s-au perpelit din pricina ei !

♦

Ceea ce Pola Negri a însemnat pentru sexul.., urît,' a reprezentat pentru femei Rudolph Valentino, nume a cărui simplă pronunţare trezeşte şi astăzi vagi ecouri – chiar celor care nu l-au văzut niciodată – deşi a trecut mai bine de o jumătate de secol de la moartea sa.

Rodoifo Guglielmi di Valentino a fost în scurta sa carieră însumînd doar opt ani, dintre care trei desfăşuraţi într-un cvasi-anonimat, obiectul unei adoraţii – îndeosebi din partea publicului feminin – care a depăşit cu mult limitele imaginabilului, în- scriindu-se printre manifestările cu o vădită amprentă psihopatică.

A fost mai mult, mult mai mult decît un actor. A fost un mit. Primul dintre miturile Hollywoodului pentru care n-a fost necesară truda şefilor publicităţii. El s-a născut din fervoarea maladivă a spectatoarelor din lumea întreagă.

Cum s-ar putea explica popularitatea lui Rudolph Valentino ?

Abstracţie făcind de însuşirile cinematografice, era un bărbat realmente foarte frumos, cu trăsături armonioase, pronunţat masculine şi cu o privire, vorba contemporanelor, neiertat oare...

Valentino devenise un simbol Simbolul iubirii cu un ,,i'! nu mare, ci uriaş. Amantul ideal ! Visul lainic, necunoscut, nemărturisit, ascuns undeva, în adîncu- rile sufletului fiecărei fete, al fiecărei femei de a cunoaşte într-o bună zi marea dragoste, suprema fericire. Flacăra speranţei într-o posibilă fericire tardivă, acolo unde decepţiile unor experienţe trecute păreau să fi înăbuşit orice nădejdi.

Cu o generozitate de nabab împărţea tuturor, în jurul său, iluzii.

Fenomen curios, nici bărbaţii nu-l dispreţuiau, vă- zînd în el un model de imitat, un exemplu de urmat. Lecţiile „profesorului“ erau intr-adevăr comentaţi' şi preţuite, sărutul „ă la Valentino“ devenise celebru în epocă.

Cu toate aceste virtuţi, nici Valentino n-a fost scutit de dificultăţile fiecărui început.

Copilăria lui, desfăşurată sub cerul albastru al golfului Tarento, fusese destul de fericită. Dar. mai tir-, ziu, urmînd cursurile liceului militar pentru a îmbrăţişa cariera armelor care-l pasiona, a avut prima decepţie cînd a fost respins, fiind socotit prea slab, în vreme ce cei mai mulţi dintre camarazii săi, inapţi ca şi el, s-au consolat îndreptîndu-şi paşii spre 266 alte cariere, Valentino – care nu avusese niciodată

alt ideal decît acela de a deveni ostaş – s-a simţit într-un fel dezrădăcinat.

A intrat totuşi la o şcoală de agricultură din Genova unde, timp de doi ani, a încercat să se familiarizeze cu tainele cultivării pămîntului. Eşuînd, a părăsit Italia plecînd la Monte Carlo unde a risipit bruma de avere lăsată moştenire de tatăl său şi s-a îndreptat spre alte zări.

în ziua de 23 decembrie 1913 debarca la New York.

Cheltuind puţinii bani pe care-i avea la el în momentul debarcării, a fost silit să devină barman intr-o cafenea, apoi spălător de vase într-un mic restaurant.

Ajunsese la un moment de răscruce – voia chiar să se sinucidă – cînd a întîlnit pe străzile New York ului un prieten prin ale cărui relaţii a izbutit să capete un anga jament ca dansator într-un mic bar de noapte, cabaretul Maxim.

Timp de doi ani, Valentino a străbătut America dansînd pe numeroase scene şi dînd chiar lecţii tinerelor provinciale.

în sfîrşit, se pare că norocul îi zîmbeşte. Impresarul său îi propune să plece în California.

Dar acolo, o nouă decepţie. Trupa se destramă din motive financiare. Valentino este nevoit să ducă viaţa mizeră a figuranţilor care trăiesc de pe o zi pe alta, veşnic în căutare de lucru. Timp de opt luni nu-l remarcă nimeni. Iată însă că, la capătul acestui răstimp, regizorul Emet Flynn este impresionat de fru- 2*67

rys incoi ii ivao WYJ nnvnu

museţea tînărului măsliniu eare-şi interpretează cu mare uşurinţă rolişoarele ce i se dau şi-i încredinţează un personaj important în *Fecioara mireasă.* Consecinţa ? Are loc prima schimbare de nume : din Ro- dolfo Guglielmi, Rodolfo di Valentino.

După o serie de filme, se iveşte rolul din *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului,* după celebrul roman al lui Vicente Blasco Ibanez.

Este semnalul de pornire a adevăratei cariere a lui Valentino. Nicicînd pînă atunci un film nu repurtase un succes atît de mare, nicicînd pînă atunci vreun actor nu se lansase atît de fulgerător. în cîteva săptă- mîni, numele lui Valentino – cu desăvîrşire necunoscut pînă atunci – deveni sinonim cu succesul, cu frumuseţea, cu eleganţa. Dintr-o singură lovitură, egalul celor mai mari artişti ai ecranului.

Toate filmele turnate după aceea, în ciuda valorii lor inegale, au atras mulţimile de cinefili prin magnetul exercitat de numele starului principal de pe afiş : *Eugenie Grandet,* după Balzac, cu Alice Terry ; *Dama cu camelii,* după Dumas-fiul, cu Alia Nazi- mova ; *Şeicul* cu Agnes Ayres ; *Morane marinarul* şi *Dreptul de a iubi* cu Gloria Swanson ; *Arene însîn- gerate,* după romanul lui Vicente Blasco Ibanez, cu Nitta Naldi şi Lila Lee ; *Tînărul rajah, Domnul Beau- caire* cu Paulette Duval ; *Hanul roşu,* după Balzac ; *Vulturul negru,* după Puşkin şi *Fiul şeicului* cu Vilma 238 Banky, ultimul său film.

Biruise ! Viitorul, un covor presărat cu flori, se aşternea în calea sa. Cînd, pe neaşteptate, s-a dezlănţuit drama. Rudolph Valentino este transportat la o clinică din New York. Diagnosticul : apendicită ulceroasă, complicată cu plpurezie infecţioasă şi endo- cardită septică. Se încearcă o operaţie, dar nimic nu mai poale opri deznodământul.

La numai 31 de ani, frumosul, irezistibilul, fermecătorul Rudolph Valentino trecea în lumea umbrelor, lasînd în urma lui milioane de păreri de rău sincere şi o pleiadă de admiratoare neconsolate, care aveau să-i întreţină cultul de-a lungul unei întregi generaţii...

„Rudolph Valentino era un mare artist. Moartea lui ne-a zguduit adînc pe noi toţi cei ce am supravieţuit prodigioasei sale cariere. Prin el, cinematograful a pierdut o personalitate remarcabilă“ – spunea Adolph Zukor, preşedintele companiei Paramount.

„Publicul îl cunoştea şi-l iubea pe Valentino ca artist, noi îl cunoşteam şi-l iubeam ca om“ – afirma actorul Richard Dix.

Partenera lui, Vilma Banky, mărturisea că „jucînd cu Valentino am învăţat ce înseamnă curtoazia şi consideraţia unui partener“.

John Barrymore deplîngea astfel moartea lui Valentino : „Era un om nespus de prietenos şi un artist rafinat. Vorbind din punct de vedere artistic, moar-

tea lui Valentino trebuie socotită ca o pierdere foarte mare?'

Lianei Barrymore îi consacra următoarele cuvinte : „Rudolph n-a murit. Personalitatea lui s-a transformat pur şi simplu intr-o figură a istoriei, căci în istoria ecranului el va vieţui de-a pururi ca unul dintre cei mai mari artişti."

Charles Chaplin era de părere că ..moartea lui Valentino constituie una din cele mai mari tragedii din cîte s-au desfăşurat în istoria cinematografului?'

Louis B. Mayer. preşedintele companiei Metro Goldwyn Mayer : ..Serviciul făcut omenirii de către Rudolph Valentino este imens. El a adus fericire unor suflete bolnave şi bucurie inimilor triste care nu aveau altă plăcere pe lume.“

„Plîng dispariţia lui nu numai pentru un talent adevărat, ci şi pentru un prieten sincer şi sigur.“. Semnat : Erich von Stroheim.

„Fie ca miile de gînduri şi de rugi ale milioanelor de făpturi ce l-au iubit pe Rudi să-l ajute pe calea spre Marele Necunoscut. Ca prietenă personală şi ca admiratoare, umila mea rugă îl urmează pe această cale.“ Astfel se exprima, la moartea lui Valentino, Gloria Swanson.

După moartea lui Valentino, au circulat o mulţime de „şoapte“ menite să-l arate pe marele idol sub un 270 alt aspect decît cel ştiut de pe ecran.

Se spunea că era un om simplu, sfios, timid mai ales cu femeile.

..Unul din lucrurile care-mi plac, se confesa el, în nenorocita-mi ursită care mă osindeşte să fiu neapărat. frumos în toate filmele mele, este că puţini oameni mă recuno-sc pe stradă. Totuşi, odată, la Coney Island, am fost aproape recunoscut.*Două fete care treceau pe lîngă mine au început să şuşotească. Una din ele spuse : <Ja te uită, nătărăul ăsta a vrut să-şi facă un cap ca al lui Valentino !»“

Deci, nu era tipul cuceritorului, ci un om destul de sfios. Nutrea adesea sentimente profunde pentru femei pe care le considera doar camarade şi cărora nu cuteza să le mărturisească natura simţămintelor sale. Dar la baza •aparentei sale nepăsări, era o mare pudoare.

„Dacă n-aş fi Valentino de pe ecran, spunea el, aş putea să-mi exprim gîndurile şi să cred ceea ce mi se spune. Dar nu pe mine mă iubesc cele ce cred că mă iubesc, ci paiaţa de pe pînză... Ce fericit e Lon Chaney ! Ah ! De-a.ş putea şi eu să joc un rol de compoziţie sau unul de comedie !... în loc de asta, trebuie să-mi rostogolesc mereu ochii şi să zîmbesc forţat. Ce n-aş da să pot face giumbuşlucuri sau să-mi pun un nas fals.“

„Ceea ce visez, spunea el intimilor, este un cămin cu o soţie iubitoare care să nu joace cinema şi să mă aştepte în fiecare seară înconjurată de copiii mei! Dacă mă voi însura, sper să fie o fată simplă şi cin- 271

stită pentru care aş face totul s-o ştiu fericită. N-aş vrea ca ea să aibă alte griji decît cele ale căminului şi familiei sale. Dar mai există oare astfel de soţii pentru un nenorocit de şcic al cinematografului ?“

Bunătatea lui Valentino era recunoscută. O umbră de îndoială îl făcea să fie sceptic asupra sincerităţii oamenilor.

„Dacă ai cunoaşte lumea ca mine, declara el unui prieten, te-ai convinge că sînt îndreptăţit ca, atunci cînd vine cineva să mă vadă pentru un motiv oarecare – un necunoscut – să-l întreb, după ce mi-a lăudat talentul şi succesele : «De cît ai nevoie ?»“

Spre a scoate mai bine în evidenţă impresia profundă stîrnită de dispariţia lui Valentino în rîndurile admiratoarelor sale, un ziarist relata cazul unei femei care se îmbrăcase în negru şi care, întrebată de o prietenă după cine poartă doliu, ar fi răspuns :

— Cum, nu ştii că a murit Valentino ?

— Ei şi ce legătură ai tu cu moartea lui ?

— Mi-a fost nespus de drag şi moartea lui îmi lasă un gol în suflet pe care nimeni nu-l va putea umple.

— Cred că e ceva ridicol, dacă nu teatral...

— Nici una, nici alta... Nu l-am cunoscut pe Rudi decît pe ecran, dar mi-a dat atîtea emoţii, prin el mi-am făurit atîtea vise şi am fost atît de fericită

merită să-i deplîng moartea cîteva zile...

— Dar lumea ce zice ?

— Nu--mi pasă... Poate ea să-mi dea ceea ce mi-a dat el ?

În legătură cu viaţa sa particulară, se pare că, după orele de muncă, Valentino nu cunoştea alte distracţii decît mici plimbări prin împrejurimile Hollywoodului sau cu maşina la Los Angeles, însoţit de prieteni.

Se povestea că într-una din acele plimbări ar fi cunoscut-o pe Jane Acker de care s-a îndrăgostit fulgerător şi chiar a doua zi s-au căsătorit.

Dar – lovitură de teatru ! – în noaptea nunţii, mireasa a fugit. A urmat divorţul intentat, fireşte, de Valentino, care după aceea s-a căsătorit cu o altă americană foarte bogată, Winifred Hudnutt, cunoscută la Hollywood sub numele de Nataşa Rambova.

A treia soţie urma să fie – susţineau zvonurile – Pola Negri. Se povestea că, pe patul de moarte, Rudi ar fi avut numele ei pe buze.

Iar Robert Florey, în încheierea monografiei Polei Negri, vorbind despre această idilă, scria :

„Viaţa furtunoasă a lui Valentino avea să se termine într-un fel neprevăzut şi romantic. Lumea întreagă trimise mesaje la căpătîiul muribundului, iar Pola Negri jucă marea scenă a neconsolatei. Reţinută, în timpul maladiei lui Rudi, în studiourile Lasky unde turna *Hotel Imperial,* avu (prin cablu, telefon sau radio) cuvinte sublime ă la d'Annunzio. Se duse la New York pentru a lua parte la înmormîntare şi purtă 273

doliu. Amintea, în rolul ei de văduvă cu atitudini suprem estetice, de Isadora Duncan cînd îşi pierduse cei doi copii înainte de război. Un biet muritor s-ar fi comportat mai simplu... dar cum putem noi să judecăm aceste fiinţe excepţionale ale căror atitudini şi gesturi sînt amplificate, care trăiesc într-un soi de hipnoză pe culmile unde le-au aşezat mulţimile !“

♦

Ivan Mosjoukine !

Un alt nume cu rezonanţă în amintirea generaţiilor trecute căruia istoria cinematografică – şi această istorie, cu sau fără voia noastră, este făcută din imagini de actori şi din nume de autori – îi va păstra un loc cu totul aparte.

A fost unul din idolii mulţimilor şi cîteva dintre succesele sale au devenit memorabile. Dar se pare că imaginea sa nu s-a amestecat niciodată cu celelalte popularizate de sălile obscure.

Mosjoukine avea talent, foarte mult talent, însă imaginea sa avea geniu. Prin ceea ce reprezenta şi exprima – o vitalitate stranie –, această imagine făcuse din Ivan Mosjoukine o personalitate unică.

Devenise un clişeu, un loc comun faptul că actorul avea o flacără vie în el. Dar prin ce altă imagine plastică ar fi putut fi exprimată acea lumină mereu schimbătoare din ochii săi, acel amestec elegant şi înspăimîntător de înger şi demon, acea răceală rareori atinsă trădînd o exaltare monstruoasă, acea dem- 274 nitate şi acele slăbiciuni, tendinţa sa de a împinge

pasiunile pînă la capăt, rîsul său spontan asemănător unei străfulgerări, tot registrul său de instincte şi de atitudini, de gesturi şi de imobilităţi, de nuanţe şi de fatalităţi care – atunci cînd se simţea în largul său într-un rol – făceau din el, prin supleţea temperamentului, echivalentul unui Serge Lifar în dans, iar pentru tulburarea lăuntrică, fratele îndepărtat al lui Paganini cînd ţinea vioara şi arcuşul în mînă.

Mosjoukine nu putea fi comparat cu celelalte divinităţi – un Valentino, un Novarro. El era cu totul altceva. Unii au încercat să explice complexitatea personalităţii sale şi atracţia deosebită pe care o exercita prin faimosul „farmec slav'".

În 1939, revista de cinema „Pour Vous" publica un fragment din memoriile inedite pe care Ivan Mosjoukine le scrisese înainte de plecarea sa în America în 1926.

„Viaţa nu se desfăşoară ca un balot de stofă – spunea Mosjoukine – sau ca un sul de hîrtie cu o mişcare continuă şi regulată. Nu, viaţa seamănă mai degrabă cu o carte ale cărei pagini s-ai' întoarce singure, mai mult sau mai puţin repede, cu pauze între două episoade sau chiar, uneori tară necesitate aparentă, în mijlocul unor capitole.

Mă aflu într-una din aceste pauze logice, rezonabile : termin ultimul film pe care-l am de turnat în Franţa ; am semnat un angajament cu o mare firmă americană ; mîine – peste cîteva zile sau peste cîteva săptămîni —- mă voi îmbarca spre a traversa Atlanticul. Un capitol din viaţa mea s-a încheiat, un altul 275

începe ; e foarte indicat deci momentul pentru o incursiune în trecut, spre a revedea etapele parcurse. Oh ! e uşor... Nu trebuie decît să închid ochii şi trecutul se desfăşoară prin faţa mea...

Trecutul ! Pentru mulţi, trecutul este alcătuit din mii de amănunte ale copilăriei lor... Pentru mine, trecutul nu este un lucru atît de îndepărtat. Trecutul, cel de care îmi aduc aminte, nu depăşeşte ziua în care am început să devin eu însumi, să muncesc pe tărî- mul pe care-l alesesem în mod deliberat şi tainic, împotriva dorinţei părinţilor mei.

Această dorinţă a lor era să devin avocat şi, timp de doi ani, după ce am absolvit liceul, am urmat cursurile facultăţii de drept din Moscova. Trecusem chiar cu succes primele două examene cînd, în timpul vacanţei ce a urmat celui de-al doilea an de studiu, ispita pe care o simţisem năseîndu-se în mine cu mulţi ani înainte şi care s-a dezvoltat încet a devenit irezistibilă. Voiam să devin actor, să apar pe scenă, să redau în fiecare seară o altă personalitate, să exteriorizez sentimente exaltate şi idei generoase, într-un cuvînt să fac teatru, aceasta era ispita împotriva căreia mi-am dat seama că nu mai puteam să lupt. Am făcut deci, în taină, toate pregătirile, fără a spune un singur cuvînt părinţilor mei care, eram sigur, nu m-ar fi iăsat niciodată să cedez înclinaţiei mele. Ziua cînd a trebuit să mă întorc la Moscova şi să reiau cursurile facultăţii de drept a sosit. Mi-am 276 luat rămas bun de la părinţii mei şi m-am urcat în

tren ca un băiat cuminte. O strîngere bizară de inimă mă făcea să simt importanţa gestului pe care-l să- vîrşeam, dar citeam pe chipurile celor ce mă înconjurau atîta încredere, încît mă şi felicitam pentru iscusinţa cu care îmi jucam rolul.

Trenul s-a pus în sfîrşit în mişcare... Fluturam batista. Grupul în care se aflau părinţii mei pe peronul gării se micşoră, dispăru. Eram singurul stăpîn al destinului meu. Nu încercam nici un sentiment de remuşcare.

Trenul mersese cîteva ore, ajungînd în gara în care trebuia să-l părăsesc dacă voiam să continui drumul pe care o pornisem. Fără cea mai mică şovăială, am sărit din vagonul meu şi m-am urcat în trenul care mergea spre Kiev. Acolo se afla trupa clin care făcea parte un băiat pe care-l cunoscusem la Moscova cu o iarnă înainte şi rămăsesem de atunci în corespondenţă. Printr-o scrisoare recentă mă informase că vorbise despre mine directorului său şi că puteam să mă prezint.

A doua zi, semnam angajamentul cu directorul micului ansamblu, ceea ce mi-a procurat cele mai puternice sentimente de mîndrie din viaţa mea. Urma să primesc cincisprezece ruble pe lună. Convins că viitorul îmi era astfel asigurat, am trimis părinţilor mei o telegramă prin care-i anunţam că, în loc să urmez pe cheltuiala lor facultatea de drept, eram de aci înainte în măsură să-mi cîştig singur existenţa. Nici nu mă îndoiam că această veste nu le va stîrni entuziasmul. De aceea nu m-a mirat deloc cînd am 277

primit o scrisoare în care, conform regulilor, mă făceau cu ou şi cu oţet şi îmi aduceau la cunoştinţă că, într-un viitor după părerea lor foarte apropiat, lihnit de foame, îmi voi da seama de greşeală şi mă voi întoarce spăşit cerînd iertare.

■ Viaţa în trupa noastră era foarte aspră. Cu atît mai aspră şi mai precară cu cît în Rusia aşezările importante se găsesc la mari distanţe una de alta şi noi trebuia să dăm reprezentaţii în sate, unde ştiam dinainte că nu vom putea să atragem mai mult de treizeci sau patruzeci de spectatori.

în sfîrşit, după doi ani de peregrinări prin ţară, am avut şansa să fiu angajat la Teatrul Popular din Moscova. Acolo, am jucat piese într-adevăr interesante ai căror autori erau maeştrii mai multor generaţii şi se numeau : Dostoïevski, Henry Bernstein, Henry Bataille, Oscar Wilde..."

Aci se sfîrşeşte fragmentul din memoriile lui Ivan Mosjoukine al cărui debut pe ecran s-a produs în 1911. După o serie de roluri de succes, în 1919 îşi începe în Franţa o nouă carieră marcată de creaţii remarcabile, printre care : *Kean, Feu Mathias Pascal,* după Pirandello, *Michel StrogofJ,* după Jules Verne, *Casanova, Diavolul alb.*

În 1927, în culmea celebrităţii, pleca în America.

Acesta a fost sfîrşitul lui Ivan Mosjoukine : ceea ce n-au reuşit să distrugă din personalitatea actorului o serie de cineaşti a spulberat apariţia filmului vorbitor.

N-a corespuns noilor condiţii impuse actorilor, printre care cunoaşterea limbii era un element esenţial. Progresul tehnic l-a sortit uitării. Ultima lui apariţie a fost într-un episod din *Nitchevo,* episod care s-a tăiat la montaj.

Pentru Mosjoukine nu mai existau decît roluri de figuraţie.

Gloriosul star care avusese, la un moment dat, lumea întreagă la picioarele sale, a murit de tuberculoză intr-un sanatoriu din Paris, sărac, sărac, sărac şi aproape singur.

♦

Gloria Swanson a fost o altă figură ilustră a cinematografului mut.

J. G. Auriul amintea, într-un reportaj publicat prin 1940. cum a pătruns în cinematograf această „divă'[4] despre care s-a vorbit întotdeauna cu admiraţie pentru spiritul ei de independenţă, pentru inteligenţa şi talentul ei.

în 1915, o fetişcană cu nasul în vînt, a venit la Mack Sennetl să-i ceară de lucru. Celebrul creator de comedii i-a privit cu luare aminte rochia ieftină, pălăria fistichie, o imitaţie ¿1 modei pariziene, în sfîr- şit picioarele fine, ochii mari, limpezi, părul bogat : „Cred că vei putea să faci carieră în cinematograf, a conchis el, vino mîine la orele opt, să-ţi dau un rol.’[1]

Da.r ea nu s-a prezentat la opt, ci la unsprezece, foarte veselă şi zâmbitoare : „Am fost atît de fericită

ieri că mi-aţi promis de lucru incit m-am măritat...“ şi miss Swanstrom, devenită pentru Hollywood Gloria Swanson, îi prezentă lui Mack Sennett un băiat voinic, de două ori mai înalt dccît ea şi nu prea bine pieptănat. Era Wallace Beery.

După ce Gloria a aruncat un număr suficient do tarte cu frişca şi şi-a arătat formele în cochetele costume de baie ale „fetelor care se scaldă“ din comediile lui Sennett, un producător important i-a propus 150 de dolari în loc de 35 cit cîştiga în farsele lui Sennett. Gloria îşi oferi numaidecît o trăsură, mobilă, toalete scumpe, totul pe credit, angajîndu-se să plătească rate de cîte 200 de dolari pe săptămînă din cei 150 pe care-i primea...

Cecil B. deMille a distribuit-o apoi în filmul *Admirabilul Crichton* şi astfel un nou personaj şi-a făcut apariţia pe ecran : o femeie ciudată, scăpărătoare, împodobită cu mantouri de pene, cu furouri cu paiete, cocoţată pe tocuri de zece centimetri şi care se scălda în piscine de onix.

în *Calvarul doamnei Belleroy* (unde Valentino îi era partener), în *Zaza* şi în alte zece filme, era frumoasa divorţată, mama îndurerată care-şi caută uitarea în petreceri, dansatoarea cu inima zdrobită care se străduieşte să pară fericită, bogata moştenitoare împovărată de milioane. Tineri frumoşi o scăpau de la moarte pe marginea prăpastiei, o salvau de la înec, îndrăgostiţi tomnateci o atrăgeau în cabinetele lor particulare, ca îi respingea şi fugea în noapte, cu 239 frumoasa-i rochie sfîşiată, pentru a se refugia înlă-

crimală la pieptul omului pe care nu încetase nici **o clipă să-l adore...**

Ambiţioasă, îndrăzneaţă, excesivă în toate, voluntară pînă la duritate, ieşea la suprafaţă cu o strălucire fascinantă din acea lume a filmului, unde lucrurile se aranjau, unde frumuseţea rămînea intactă. Numele Gloriei Swanson evoca toate extravaganţele posibile : apărea în rochii făcute din cozi de hermină ; un miniaturist îi picta în fiecare dimineaţă pe picioare motive decorative ; purta pe frunte o stea de catifea neagră...

încetul cu încetul, talentul ei s-a îmbogăţit şi i-a permis să se înnoiască.

Fosta *bathing beauty* a lui Mack Sennett izbutise. Domnea în America asemeni unei regine cu mulţi supuşi. Ea şi Pola Negri aveau diferende ca nişte suverane.

În toată lumea, nenumărate tinere îi invidiau umerii largi, îi imitau surîsul, îi copiau rochiile, se simţeau încurajate să-i urmeze exemplul. Intr-adevăr, nu era unul din acele succese care par extraordinare din pricina unei frumuseţi incomparabile sau unor împrejurări neobişnuite, ci mai degrabă era cazul unei femei în realitate micuţă, cu un nas imposibil, un cap prea mare faţă de corp, cu picioarele lungi, dar care reuşise prin farmec, muncă, vitalitate, abilitate să-şi valorifice defectele ca şi calităţile. Gloria

deveni, la un moment dat, marchiza de la Fakiise. Paramount îi oferi 20 000 de dolari pe săptămână. O alta s-ar fi declarat mulţumită cu acest titlu, 281

cu averea acumulată prin glorie. Totuşi, Gloria riscă totul. Refuză să semneze noul angajament, îşi acordă un an de libertate, apoi se întoarse la Hollywood spre a-şi conduce propria societate de producţie, ceea ce uimi pe toată lumea.

între timp, alţi idoli îşi făcuseră apariţia şi creaţia ei din *Sadie Thompson* nu avu un succes prea mare, îl angajă pe Erich von Stroheim să regizeze *Queen Kelly,* dar caracterele lor voluntare se înfruntară astfel îneît. rămasă neterminată, realizarea îi aduse o pierdere de 750 000 de dolari. Risipise tot ce cîşti- gase. Privind înapoi, revedea desigur anii de succes dar în acelaşi timp ani devoraţi de o muncă neîntreruptă, publicitatea, necesitatea de a face faţă, de a-ţi plăti datoriile, de a plăcea publicului. Fără îndoială că ar fi vrut să abandoneze totul, să cedeze în sfîrşit şi să trăiască modest, în linişte.

Dar era prea obişnuită să lupte, să joace totul pe o carte, să se încreadă în hazard şi în ea însăşi. La apariţia vorbitorului, îşi vîndu apartamentul somptuos din Manhattan şi se puse iar pe treabă, turnînd *The Trespasser, What a Widow, Indiscreet.*

Cu aceste ultime două comedii, inegale dar strălucitoare, Gloria atrase din nou norocul de partea ei. Mereu tînără, îmbrăcată cu gust, animată de o veselie nouă, de un antren neobosit, înzestrată cu o voce fermecătoare, îşi recuceri publicul şi-şi restabili aproape situaţia.

Dar, din nenorocire sau din fericire pentru ea. eu- 282 rajoasa americană de origine nordică gustase din dul-

ceaţa ţărilor mediteraneene. Voise să i'ie regină şi fusese : acum visa să redevină, păstrîndu-şi în acelaşi li mp libertatea de a trăi după pofta inimii. Era totodată prea tare şi prea slabă.

Puternică, stîrnise animozităţi adinei ; i se pîndea do multă vreme degringolada şi, la primele eşecuri, duşmanii îi boicotaseră filmele, în timp ce rivala ei nr. 1, Constance Bennett, îi lua soţul, al patrulea.

Slabă, dorea să păstreze fericirea de a iubi. Trebuia atunci să renunţe la gîndul de a părea slabă.

Luptătoarea care nu se recunoştea învinsă trebuia distrusă. învinuită de a-l fi despărţit pe Herbert Marshail do soţia sa, fu pusă la index. Mii de membre ale cluburilor feminine yankee amenînţară că vor slîşia pinzele ecranelor pe care va mai apărea păcăli msa.

Jucătoare abilă, acceptă să se retragă, să trăiască în umbră, fericită...

În 1950, Gloria Swanson reapărea pe ecran într-un film cu caracter autobiografic, *Sunset Boulevard,* faimosul bulevard al Hollywoodului, în care era descris destinul tragic al unei foste mari celebrităţi a ecranului, condamnată să trăiască într-o lume iluzorie a ei. intr-o lume de mult apusă...

Curaj ? Sfidare ? Sau amîndouă laolaltă.

♦

în 1921, într-un film oarecare al lui Mack Sennett, intitulat *Idolul satului* şi avînd în rolul principal pe Ben Turpin, celebrul comic cu privirea saşie, apărea 283

pe generic, printre ultimii interpreţi, un oarecare Ramon Samaniegos.

Acesta avea curînd să dispară, pentru a la'sa locul lui... Ramon Novarro.

Ramon Novarro !

Visul nemărturisit al atîtor tinere şi romantice suspină toare...

Trăsături regulate, armonioase, părul negru ca tăciunele, scăldat în briantină, privirea aprigă, focoasă **a** mexicanului de profesie *lover...* Eroul care se avîntă în galopul calului cu iubita lîngă el, după un volup- tuos tango !

Se poate afirma că, la un anumit moment al ca-**rierei** sale, era cunoscut în lumea întreagă.

Se născuse cu puţin înainte de 1900 în Mexic, în orăşelul Durango.

Tatăl său era dentist în acest orăşel, posedînd o locuinţă destul de confortabilă. Ramon avea trei surori şi o mamă foarte afectuoasă, muziciană şi romantică ; pe vremuri, jucase puţin teatru, înainte de **a** se căsători şi păstrase din acel trecut gustul pentru muzică, atracţia pentru poezie. Se poate spune deci că, încă din copilărie, viitorul star a trăit într-o atmosferă în care poezia, cîntul şi dansul – vorbind despre dragoste, despre răpiri, despre pasiuni nebuneşti – se aflau la loc de mare cinste.

Cîtva timp, tatăl lui sperase să-şi vadă fiul călcîndu-i pe urme. Dar dîndu-şi seama că în viaţa tînărului muzica devenise principala preocupare, rcnun-284 ţase de bună voie să-şi mai facă iluzii.

După un timp. Ramon îşi schimbă ideile, începînd să se intereseze de dans : mai mult decît chitara, mai mult decît ciutul, dorinţa de a dansa puse stăpînire pe el. Dansă la un bal, apoi ia altul, pînă ce tot tineretul din Durango începu să-l cunoască pe Ramon Samaniegos, fiul dentistului, tînărul şi talentatul dansator de tangouri.

Intre timp, după ce ţipase puţin, tatăl se împăcase cu ideea că fiul său îşi va consacra viaţa Terpsichorei. Dealtfel, Mexicul trăia iar o perioadă tulbure, familia. Samaniegos îşi pierduse o bună parte din avere şi deci Ramon trebuia să se gîndească la valorificarea însuşirilor sale pentru a-şi asigura existenţa.

După o matură chibzuinţă, se hotărî : va pleca la New York, va dansa, va deveni celebru şi bogat... Mama sa, care avea o încredere nemărginită în steaua lui,. îl şi' vedea ducînd o viaţă fastuoasă în feericul New York.

Totuşi, realitatea s-a dovedit a avea alt chip..'. **În** ciuda tinereţii, a farmecului şi a aptitudinilor sale pentru dans şi cîntec, Ramon nu găsi nici un angajament. Dar, fiindcă trebuia să trăiască, viitorul Ben-Hur se angaja la un „bai- automat“.

Se ivi o zi ceva mai fericită : i se oferi un rol într-o trupă de artişti ambulanţi care cutreiera Statele Unite. Ramon figura în dublă calitate : ca „dansator vedetă“ şi ca „violonist virtuoz“.

Ramon era tînăr; această viaţă agitată, cu sosiri la căderea serii, cu repetiţii în grabă, o oboseală co-

pleşitoare, somn întrerupt de trenuri ce trebuiau schimbate, nu-i displăcea. Dansă Ia New York, la Boston, la Pittsburg, la Chicago, la San-Francisco. Trupa hotărî să se oprească ceva mai mult timp în California. Ramon se simţea acolo aproape ca acasă. Vegetaţia exuberantă îi amintea de Mexicul natal şi, fără îndoială, amprenta lăsată de Spania pe acele meleaguri contribuia şi ea la senzaţia de *at home.*

Ajunseseră la Los Angeles într-o seară şi aveau să rămînă acolo trei săptămîni. Localul unde urma să se desfăşoare reprezentaţiile prezenta un aspect deprimant : o cafenea de tip clasic dintr-un cartier sărăcăcios.

Totuşi, acolo a apărut pentru prima oară norocul. Işi terminase tocmai numărul cînd un om s-a apropiat de el. Era proprietarul celui mai mare daneing din Hollywood ! L-a întrebat ce pretenţii ar avea ca să danseze în localul lui... în cel mai select local din Hollywood. Contractul a fost semnat pe loc şi astfel viaţa lui Ramon a cunoscut o nouă etapă.

îşi făcu debutul. Dansa deci tangouri în faţa protipendadei Hollywoodului. Obţinu succes, dar, în treacăt fie spus, un alt dansator cucerise de asemenea sufragiile publicului : un foarte frumos tînăr italian, cu ochi migdalaţi de prinţ oriental : se numea – pentru puţină vreme ! – Rodolfo Guglielmi !... Ramon Samaniegos avea deci un concurent serios.

Dar Rodolfo ora deja cunoscut atît ca dansator

cît şi ca actor, în timp ce Ramon trecea drept un anonim 286 la Hollywood.

Aci se plasează momentul decisiv din viaţa tînăru- lui. Fină atunci nu se sinchisise de cinema : acesta avea totuşi să intre în viaţa lui, schimbînd totul, trans- formîndu-i viaţa, aducîndu-i faima !

Erâ o seară ca toate celelalte. Dansa. Sala, aproape plină. La o masă, un tînăr brunet, însoţit de o foarte frumoasă femeie blondă : perechea părea să aibă tot timpul privirea aţintită asupra lui. După terminarea numărului, Ramon, invitat, se apropie de masa lor : tînărul brunet era celebrul regizor Rex Ingram ; tî- năra şi frumoasa blondă, soţia lui, Alice Terry.

Rex Ingram turna pe atunci filmul rămas celebim *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului* şi avea nevoie de un tînăr latin pentru un rol secundar. Ramon îi plăcuse .şi, deşi era cu totul lipsit de experienţă, îl angajă.

Vedeta principală a filmului era Rodolfo Guglielmi, altfel spus Rudolph Valentino. Pentru acesta a în- semnat triumful.

Pentru Ramon, zarurile fuseseră aruncate. Rolişo- rul se dovedi suficient de edificator asupra posibili- tălilor sale de actor. înainte de a continua, Rex În- gram il rugă să renunţe la numele de Samaniegos, care era dificil de pronunţat pentru americani ; noul său nume, scurt şi sonor, suna mult mai bine : No- varro 1

Astfel, Ramon Novarro începea o carieră plină de succese. După *Cei patru cavaleri ai Apocalipsului,* Rex Ingram l-a distribuit în *Ruperi de Hantzau.* Tot în regia lui Ingram, a apărut apoi în *Suprema întil- nire.* obţinînd un mare succes în rolul unui tînăr ofi-

ţer francez. Din ziua aceea, multe spectatoare au început să se intereseze de el. A urmat *Where the Pavements end,* povestea unui tînăr indigen de care se îndrăgostea /ilice Terry, dar prejudecăţile rasiale izbucneau brutal despărţindu-i pe cei doi îndrăgostiţi. Acest film i-a netezit lui Novarro, în America, drumul spre glorie.

Încîntat de descoperirea făcută în persoana tînăru- lui dansator, Rex Ingram voia să-i ofere prilejul unei afirmări spectaculoase. Aceasta s-a petrecut odată cu prezentarea filmului *Scaramouehe,* unde Ramon întruchipa pe tînărul erou îndrăgostit de libertate care-şi înflăcăra poporul cu vorbele sale, se urca pe cal şi se duela ca un muşchetar focos.

Rex Ingram plecînd în Franţa, Ramon Novarro semnă un contract pe o perioadă foarte îndelungată cu Metro. Avea să turneze, pentru început, un film în regia lui Fred Niblo. Popularitatea sa atinsese un grad foarte înalt, se bucura de un angajament avantajos, viaţa îi surîdea. în puţini ani, parcursese un drum uriaş. Totuşi, îl aştepta o glorie şi mai mare, atît de strălucită, îneît să nu mai existe colţ de lume în care numele său să nu trezească interes.

Primul film la Metro a fost *Guerrita* sau *Thy Name* Îs *Woman,* cu Barbara La Marr, în care Ramon Novarro interpreta un tînăr ofiţer tirolez, iar partenera sa o seducătoare ţărăncuţă. Filmul a avut un mare succes. Următorul, turnat sub bagheta regizorală a lui

233 Christy Cabanne. s-a intitulat *Cadeţii mării* şi a con-

stituit un prilej pentru actor de a-şi dovedi calităţile necunoscute pînă atunci de junc-prim de comedie modernă.

Momentul de culme al carierei avea să vină puţin după aceea : Ben-Hur ! M.G.M. a investit o sumă fabuloasă în drepturile de transpunere a cărţii, deoarece intenţiona să realizeze o superproducţie cu totul ieşită din comun.

Dar în calea realizatorilor s-au ivit de la început o scrie de dificultăţi. Prima şi nu cea mai mică a fost alegerea lui Ben-Hur. Era nevoie de un artist foarte frumos, înzestrat nu numai cu calităţi dramatice, ci şi sportive. S-a organizat un referendum la care s-au primit răspunsuri foarte diferite. în cele din urmă, George Walsh, un stai- cam demodat, a obţinut rolul. Era frumos, atletic, emoţionant, dar nu mai era tînăr; Ben-Hur trebuia să apară sub trăsăturile unui adolescent... în sfîrşit, echipa alcătuită se îmbarcă şi plecă să lucreze în Italia.

în timpul acesta, Ramon Novarro îşi vedea liniştit de treabă, turnînd *Cadeţii mării.*

Era aproape de sfîrşit cu filmările, cînd veşti foarte proaste începură să sosească din Italia. Turnarea lui *Ben-Hur* şchiopăta ! Unii artişti se îmbolnăviseră, capitalurile se epuizaseră, filmul înainta în pas de inele. Atunci M.G.M. luă o hotărîre eroică : chemă înapoi pe actori şi pe regizor, iscăli contracte noi, distruse tot ce se făcuse pînă atunci şi o luă de la capăt. De data aceasta, regia va purta semnătura lui Fred Niblo, iar'Ben-Hur avea să fie... Ramon Novarro ! 2.39

A fost o întreprindere de proporţii uriaşe, care **a** necesitat doi ani de zile spre a fi dusă la bun sfîrşit.

în afară de Fred Niblo, alţi doi regizori figurau pe generic : Christy Cabanne şi Al. Rabosch, care turnau scenele de mai mică importanţă. în timp ce Niblo gira pe cele de mare amploare.

Realizarea bătăliei dintre galere a avut loc la Livorno şi pentru ea s-au cheltuit sume uriaşe. Flota cuprindea nu mai puţin de patrusprezece unităţi, printre care marea galeră romană măsurînd 75 de metri în lungime. Era cit pe-aci ca lupta navală să se termine tragic : unsă cu ulei şi benzină, galera luă foc. aşa cum era prevăzut ; dar un vînt violent care... nu figura în scenariu s-a iscat pe neaşteptate şi, în mai puţin de jumătate de oră, galera principală s-a scufundat. Figuranlii abia au avut timp să sară în apă şi au fost salvaţi de şalupele alertate. Douăzeci şi patru de aparate au înregistrat scenele de luptă şi a i'o tl nevoie de peste două luni pentru turnarea secvenţelor maritime. Diferite scene de interior s-au lucrat în studio, hi Roma. Cursa de care romane trebuia, conform planurilor iniţiale, să fie realizată tot la Roma, dar din cauza unor dificultăţi, reconstituirea s-a făcut la Hollywood. Era un episod extrem de delicat, plin de primejdii şi complicaţii. De mai bine de un an, Novarro şi Bushman se antrenau asiduu deoarece era absolut necesar ca ei înşişi să conducă singuri carele, acţiunea nepermiţînd nici un trucaj. 2-90 Trebuia să înveţe să conducă cei patru cai, să-i stru-

nească eu biciul, să-i îndemne să ia ocolurile în arena circului. Acesta fusese înălţat special pentru film la Culver City. Opt sute de oameni au lucrat timp de patru luni la ridicarea lui. Măsura 500/140 de metri. Luau parte douăsprezece care, douăsprezece care romane trase fiecare de către patru cai.

Tot Hollywoodul cinegrafic a fost invitat să asiste la turnare în ziua aceea. Spectacolul merita osteneala, şi atunci au fost înregistrate înlr-adevăr cele mai frumoase scene din *Ben-Hur.* Elanul cailor, cursa nebunească a concurenţilor. tensiunea aşteptării, în sfîrşit ciocnirea ucigaşii a carelor conduse de Ben-Hur şi Messala, totul a concurat la transformarea alergării într-una din acele ..culmi" cinematografice ce nu pot fi date uitării.

După *Ben-Hur,* numele lui Novarro a cunoscut o notorietate' strălucitoare. I se adresau scrisori ale căror plicuri nu conţineau decît următoarea formulare simplă : „Domnului Ben-Hur". Era măgulit, copleşit de public, iar -presa din lumea întreagă îl proslăvea.

Ramon Novarro, ex-Samaniegos, ajunsese la apogeul carierei sale. Devenise una din acele vedete că- rora ziarele le relatau aventurile, declaraţiile, vedete condamnate, adesea, să citească numeroase lucruri pe care nu le-au spus, nu le-au gîndit, nu le-au săvîrşit niciodată.

Dar, pe de altă parte, acum îşi putea alege singur rolurile. Oricît de bizar ar putea să pară, după *Ben-Hur* a turnat comedii : *Un tânăr oarecare* cu Marce-

line Day, unde purta mustăcioară, apoi *O seară la Singapore,* eu Joan Crawford, film de aventuri maritime avînd acţiunea situată cam pe la 1877.

Curînd. condiţiile do lucru aveau să se schimbe în mod ciudat. Filmul sonor şi vorbitor îşi croia drum sigur la Hollywood. Metodele de lucru erau schimbate, actorii tremurau în faţa redutabilului microfon. Ramon Novarro continuase în tot acest timp să cînte. în afara studioului, îşi împărţea timpul liber între sport şi muzică. Avea o voce plăcută şi, fără să viseze un viitor de mare cîntăreţ, interpreta foarte frumos arii din opere şi operete.

Apariţia filmului sonor nu putea deci să-l tulbure, ci dimpotrivă. Era fericit la gîndul că de aci înainte va avea plăcerea să adauge filmelor sale o parte muzicală.

Dar. înainte de a deveni vedetă a cinematografului vorbitor, Novarro a turnat. în regia lui Lubitsch, un film inspirat de celebra piesă germană „Heidelbergul de altădată“, cu Norma Shearer : *Prinţul student.* După părerea unanimă a criticilor, a fost cel mai fermecător, cel mai emoţionant dintre „prinţii student >“ care interpretaseră pînă atunci piesa, încadrîndu-se perfect. în atmosfera romantică a acesteia.

Părăsind apoi farmecul demodat al Europei dinaintea războiului, Novarro a întruchipat un ajutor de pilot în *Escadra volantă,* cu Anita Page şi *Cîntec păgin,* în. regia lui W. S. Van Dyke, realizat în Tahiti, 292 cu Renée Adorée în principalul rol feminin.

Cînta ..Cîntecul păgînului'' şi lumea, cucerită, adopta refrenul.

în 1932, Novarro atingea o nouă culme, jucînd alături de divina Garbo în *Mata-Hari.* După care, pînă în 1950, anul turnării ultimului film, succesele au fost din ce în ce mai puţine, din ce în ce mai firave...

Ramon Novarro, urmînd o leg'e firească, făcea drumul invers, cobora scara pe care urcase atît de triumfal.

Spre deosebire de Valentino care transmisese o vrajă tulburătoare şi dramatică, Ramon Novarro ignora amărăciunea, îndoiala, durerea, sădind în inimile admiratoarelor sale visuri calme, mai puţin chinuitoare, mai luminoase.

Cei doi mari cuceritori foloseau fiecare alte arme.

Pola Negri... Rudolph Valentino... Ivan Mosjoukine..? Gloria Swanson... Ramon Novarro...

Oare au existat cu adevărat sau sînt doar rodul imaginaţiei noastre ?

Cine mai vorbeşte astăzi despre aceste vedete, ce mai spun *ele* spectatorilor generaţiei noastre ?

Şi totuşi, înu'-o epocă au avut socluri solide de granit ce păreau sortite eternităţii...

Vorbind despre un film din epoca de început a cinematografului, un film minunat, dar prea repede

uitat, scriitorul Mac Orlan spunea : „în cinând, filmul
293

se vii alătura imaginilor memoriei, tot atît de fragilă ca această bandă de celuloid. După foarte puţin, timp, filmele se descompun şi se reîntorc în neant."

Iar vedetele – s-ar putea adăuga – fiind din acelaşi material, urmează acelaşi destin...

♦

Animat tot de gînduri nostalgice, dar mult mai optimist, subtilul regizor francez Marcel Carné – de care se leagă numele lui Michèle Morgan şi al lui Jean Gabin, interpreţii filmelor sale antologice *Suflete în ceaţă* şi *Noaptea amintirilor* – pornea, în 1930, intr-un articol din ..Ciné-Magazine“ în căutarea filmelor pierdute...

„Deşi în fiecare zi se nasc, trăiesc şi mor benzi cinematografice, nu toate sînt sortite să dispară – spunea marele regizor făcînd un scurt bilanţ.

După numai cincisprezece ani de cinematografie, iată, operele de valoare, filmele *clasice,* se îmbulzesc ! – continua Carné. în ordine, a fost *Forfaiture,* prima dată în cinematograful mondial ; apoi seria *Chariot* pe care doar Louis Delluc a sprijinit-o la apariţie. Apoi, filmele lui Thomas Inoe ; în sfîrşit, peisajele grandioase şi aerate, westernurile, urmăririle pasionante, aventura şi evadarea. Fără a-l uita pe Mack Sennett, cu umorul său hazliu, cu gustul său pentru burlesc, cu fetele sale în costume de baie, apa- 294 rîţia scx-appeaî-ului.

Un salt în spaţiu : cinematograful suedez, în care clementele naturale joacă un rol de prim plan, se în- laţişează ochilor noştri uimiţi. Puritatea sentimentelor în *Comoara lui Arne,* lirismul în Proscrişii. Epocă în care .înfloresc frumoasele legende scandinave atît de scumpe Selmei Lagerlol'f...

Seria *Chariot* (Essanay şi Mutual) trecuse aproape neobservată (fireşte, nu putea fi vorba decît de •-•cara- ghioslîeuri») cînd au apărut, la scurt răstimp : *O viaţă de eline. Chariot soldai, O idilă la ţară,* opere debordante de poezie, de omenie amară şi de graţie înaripată, ascunse sub bufonerie.

La capătul opus. *Calu/ari,* viziune dementţială de coşmar, preludiul expresionismului german ; apoi *La Nuit de la Saint-Sylvestre. Les trois Lumières. La Nue, Nos ferata le Vampire.*

Antidotul este tînărul şi înaripatul *Semn al lui Zorro* pe care-l turnează în aceeaşi perioada Douglas Fairbanks şi căruia îi urmează o întreagă serie de acelaşi gen, cu croi, do legendă, plini de viaţă şi de tinereţe, surîzători şi generoşi. Un ideal pentru o generaţie formalii de sporturi.

în Franţa, perioada eroică : *Febră* şi *El. Dorado,* drame de atmosferă de o extraordinară simplicitate de acţiune ; *Crainque bille,* remarcabilă transpunere vizuală ; *Roata,* mină inepuizabilă de găselniţe tehnice : grandoare şi copilărie.

Din nou America : tandra şi sfîşietoarea *Prima iubire.*

cu neuitatul Charles Ray, şi mai ales *Opinie pu-* 295

bli-că, cea mai perfectă reuşită şi cea mai umană dramă a ecranului mondial. Nemilos, Chaplin denunţă laşitatea şi prostia oamenilor, ca şi prejudecăţile lor stupide. într-o lucrare sinceră izvorîtă din inimă, zămislită din milă şi ironie. Această *Opinie publică* avea să exercite o influenţă considerabilă asupra cinematografului american.

întreaga serie de comedii psihologice ale lui Lubitsch : Trei *femei, Co- medienele, Evantaiul Lady-el Windermere,* ca şi *Femeia de patruzeci de ani* a lui Clarence Brown, precum şi filmele semnate de Abaddie d'Arrast şi Malcolrn Saint-Clair urmau aceeaşi linie în ceea ce priveşte observaţia, fineţea şi umorul, :nspirîndu-se direct din *Opinia publică.*

> E oare nevoie să înşiruim toate filmele care au apărut după această perioadă de căutări, de iubire şi credinţă, dintre care unele ne-au făcut să ne manifestăm zgomotos admiraţia ? Se îmbulzesc sub peniţa noastră. Cele semnate de : Chaplin, Vidor, Stroheim. Kea- ton, Brovvn, Flahcrty, Sjostrom, Lubitsch, Stiller, Borzage, Sternberg, în America. Cele alo lui Feyder, Clair, Ganec, L'Herbier, Poirier. Epstein, în Franţa. Cele realizate de Murnau, Dupont. Pabst, Lang, Czin- ner, Lupu Pick, în Germania."

în concluzie. Marcel Carné propunea ca din aceste filme, ca şi din altele, să se constituie un repertoriu ele cel puţin două sute de filme care să fie încorporat 296 producţiilor noi, ţinînd seamă că, în

fond, principalul

scop al „reluărilor“ este acela de a ne oferi prilejul să distingem ceea ce este cinematografic de c??a ce nu este.

Anii s-au scurs, copilul atît de răsfăţat dar fără grai a început să articuleze primele cuvinte... Fără îndoială, vorbea ; devenise *talkie.* Dar vorbea prost. Vorbea pe nas ! Avea o voce metalică, cu ciudate note înalte şi nu mai puţin bizare accente joase.

Spectatorii, seduşi do noutatea invenţiei, nu-şi puteau explica situaţia altfel decît afirmând că lucru: ile nu erau încă puse la punct, ceea ce dealtfel corespundea unui adevăr absolut.

A fost nevoie de multă perseverenţă, de tenacitate, de îndrăzneală şi de foarte mulţi bani pentru a se pune la punct nenumăratele şi necontenitele perfecţionări care au făcut din filmul vorbitor ceea ce este astăzi. Noua invenţie aducea imaginii un progres ştiinţific indiscutabil. Adăuga, în plus, sunetul, dar acest sunet era încă de o calitate mediocră, impersonal şi. pe deasupra, dificil de captat de la sursă. După cum tot atît de dificil era de transmis, de înregistrat, de reprodus. Reuşita primului film vorbitor a avut efectul unui trăsnet în industria cinematografică americană. Este dealtfel un principiu specific american. De îndată ce o invenţie a fost probată şi se consideră ca deschide perspective noi, se trece numaidecât la perfecţionarea ei, aplicîndu-i-se metode de lucru inedite. Se aruncă la coş vechiul material care,

de la o zi la alta, nu mai an; decît o valoare de piesă de muzeu.

„Tncă din prima zi, spune Norma Shearer. una din pionierele cinematografului american, referindu-.se la «începuturile vorbitorului«, americanii au avui încredere în noua descoperire şi, fideli principiului care călăuzeşte la noi industria şi comerţul, de îndată ce .s-a întrezărit un viitor noii invenţii, fără să mai stea pe gînduri. tehnicienii s-au orientat spre noul orizont al cinematografului : «cuvîntul şi sunetul«.

N-a fost deloc uşor. în 1929 – cel dinţii an după – cînd am abordat primul meu film vorbitor. L«st oj *Mrs. Cheyney,* am trăit momentele cele mai penibile din cariera mea de artistă. Nu numai că trebuia să-mi concentrez gindurilc asupra rolului pe care-l interpretam, dai- trebuia să ţin minte precis locul exact unde, urma să mă aşez, direcţia în care aveam să întorc capul în aşa fel îneît microfonul, pe vremea aceea fix. să-mi poată înregistra vocea. în timp ce cele trei aparate, închise în cabine nesonoro, aşezate în linie în faţa mea, luau planuri îndepărtate, planuri mijlocii şi prim-planuri. Nu era o treabă deloc uşoară. Nu puteai să te ridici sau să te întorci înainte de a fi terminal de rostit textul !

Citeva luni mai tîrziu, tot. în 1929, pentru *Broad- way Melody,* s-a realizat un progres notabil. Camera era închisă tot într-o cabină nesonoră, dar de data 293 aceasta mobilă ; după încă vreo cîteva luni,

un nou

progres : Lionel Barrymore care turna *Madame X,* folosea, pentru prima oară, un microfon mobil. Dintr-o dată acţiunea filmelor a devenit mai puţin «statică», artiştii nu mai aveau aerul că-şi recită textul pe loc. Cînd asist acum la realizarea unui film, nu pot să nu mă gîndesc – văzînd perfecţiunea atinsă de aparatele de înregistrare a sunetului – la anii de căutări răbdătoare, de încercări în care totul era pus în joc pentru a suplini deficienţele aparatelor.

Ce departe sîntem de vremea cînd microfonul era fix, ca şi de. perioada cînd, stimulaţi de gîndul de a face un lucru bun, tehnicienii împrăştiau aproape pretutindeni microfoane pe platou, în vaze de flori, în spatele acestora, sub mese, în fotolii, în fundul pălăriei pe care artistul o avea în mînă. Artiştii trebuiau să ţină seamă de prezenţa lor, să nu vorbească mai ales decît pentru ele. Sinceritatea, spontaneitatea jocului se resimţeau. Iţi dai perfect de bine seama de acest lucru cînd revezi o bandă din vremea aceea. Observi un fel de stinghereală colectivă la interpreţi, o lipsă de naturaleţe. Ce departe sínt „vorbitoarele“ de astăzi de cele de altădată ! Chiar şi accentul ascuţit. metalic, s-a pierdui.

în 1930, Lawrence Tibbett, încadrat de Stan şi Bran, cînta în primul film muzical în întregime colorat : *The Rogue Song.* înregistrarea peliculei a scos peri albi tehnicienilor noştri. în afara faptului că nu stăpîneau încă toate tainele meseriei, aceştia trebu-

iau să facă faţă noilor probleme puse de cîntec. Acum, s-a schimbat metoda. «Cuvintele» sînt înregistrate separat, artistul neavînd a se preocupa de altceva. Cînd joacă nu mai trebuie decît să-şi fredoneze cîn- tecele. Perfecţionări aduse aparatelor, îmbunătăţiri ale metodelor, sume considerabile cheltuite uneori fără a fi recuperate, invenţii depăşite uneori a doua zi după punerea lor la punct – nimic n-a lipsit evoluţiei filmului vorbitor.

Ideea fiind admisă, propagată, statornicită, se mergea mereu înainte. O comparaţie între *talkie* şi *mut* ar fi însemnat acelaşi lucru ca o paralelă între mersul pe jos şi cel cu automobilul.

Nu-i aşa că prin «credinţă» duci orice Ia bun sfîrşit ?“, – îşi încheia amintirile neuitata Julieta din capodopera shakespeareană.

♦

Cînd filmul vorbitor a împlinit douăzeci de ani, cei opt „mari“ ai Hollywoodului s-au întrunit într-un congres şi au hotărît să stabilească o nouă orientare, devenită necesară în urma evoluţiei celei de-a şaptea arte şi mai cu seamă răsturnărilor morale şi tehnice aduse de perioada războiului.

Toate acestea se petreceau în 1946.

S-au rostit atunci multe vorbe frumoase, unele cu însuşiri... profetice, de care nu e lipsit de interes să ne amintim acum, după ce s-au scurs încă trei decenii 300 şi mai bine.

Jack Warner, preşedintele studiourilor Warner Bros, a spus că războiul ne-a dat. o lecţie care a revoluţionat lumea şi va revoluţiona deopotrivă producţia cinematografică. Tehnicii ştiinţifică dezvoltat;! de distrugere va sluji acum la îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă intr-un mod imposibil de bănuit astăzi.

Oare ş-a înlîmplal aşa ? Sau poate că treizeci de ani n-a fost o perioadă suficientă de timp.

Producătorul Samuel Goldwyn.prorocea că filmele viitorului vor trebui să dea o imagine realistă a vieţii şi să reprezinte o fuziune între documentar şi ficţiune. De asemenea, vor trebui să fie opera unor scenarişti şi regizori pricepuii în profesiunea de reporter, capabili să prezinte faptele sub un aspect clar şi distractiv.'

Adevăr grăit-a profetul !... în parte...

în producţia noastră vii-tiare – era de părere David'O. Sclznick de la United-Artists – va trebui ăă ne gîndim mai mult la oraşele mici şi ţările mici. Va trebui să încetăm de a face filme care se adresează în primul rînd publicului din metropolele tentaculare.

Frumos gînd. Din păcate însă...

Trebuie recunoscut cu obiectivitate că toate iniţiativele, toate proiectele, toate planurile au fost afectate de condiţiile economice imprevizibile în epoca aceea.

Dar să nu rămîncm prea mult pe acest tărîm delicat şi grav.

301

Pentru capitolul închinat celei mai romantice perioade din istoria cinematografului – cînd acesta nu prinsese încă grai, dar ..vorbea“ uneori atît de frumos în imagini – preferam un final optimist.

Cu atît mai mult cu cit secvenţa chaplineană rare urmează nu este nici ea lipsită, de o undă de tristeţe...

UN MIT, O LEGENDĂ, UN GENIU : CHAPLIN

Legenda lui Chariot • Scurtă fişă biografică a celui care, deşi cunoscuse toate bucuriile vieţii, nu era totuşi, în adîncul sufletului, un om pe deplin fericit • „Charlie are 50 de ani ! Dar Chariot n-are vîrstă !“ e Episoade din viaţa lui Chaplin, povestite de el însuşi e Cind comicii erau „rudele sărace" ale cinematografului • Marele Chaplin, socotit un „mort-viu" • Un plan gigantic : un scenariu elaborat de cei mai mari scriitori ai lumii • Scandalul stirnit de *Domnul Verdoux* şi replica lui Chaplin : „îmi vor pielea, dar nu o vor avea !" *9* Omagiile adresate lui Chaplin de Winston Churchill, François Mauriac, Jean Cocteau, llya Ehrenburg

'...într-un. orăşel din Elveţia, Vevey, a încetat din viaţă, la vîrsta de 88 de ani, marele actor de cinema Charles Chaplin.

Concisă, seacă, rece, această ştire făcea, în urmă cu un an, înconjurul pămîntului prin toate mijloacele de informare ale epocii moderne : presă, radio, televiziune.

Lumea afla astfel că genialul mim, primul mare comic al ecranului, unul din pionierii cinematografului,, părintele legendarului personaj Charlot, inimitabilul, incomparabilul, în sfîrşit actorul pentru 303

care superlativele cele mai neobişnuite prin care i se preamărea, la un moment dat, talentul se demonetizaseră, îşi pierduseră strălucirea şi forţa prin uzură, a plecat dintre noi.

Aşa să fie ?

Este adevărat că un distins şi venerabil personaj care trăia de mulţi ani retras, care avusese parte de multe satisfacţii dar şi de multă amărăciune, a părăsit lumea celor vii.

Dar asta nu înseamnă că Charlot a murit. Dealtfel, Charlot nici nu putea să moară. El devenise de mult nemuritor. Iar creatorul lui, cel care-i dăduse viaţă, îşi pierduse cu mai bine de jumătate de secol în urmă puterea de a influenţa destinul micului vagabond pornit să cutreiere lumea, să înveselească oamenii şi. să încerce să-i facă mai buni...

Charlot devenise un mit, o legendă, încă de cînd cinematograful se înţelegea cu credincioşii săi prin semne, deoarece nu învăţase încă să rostească vreun cuvînt.

Or, legendele nu mor niciodată.

Ele se transmit din generaţie în generaţie.

Mitul Chaplin a fost preluat de alţi tineri pasionaţi ai artei cinematografice şi transmis, odată cu mesajul său umanist, mereu proaspăt, mereu revigorat, mereu actual, ca toate ideile generoase perene.

Astfel, de-a lungul anilor, oameni de toate vîrstele, înfrăţiţi într-o singură generaţie, şi-au descreţit frunţile urmărind peripeţiile, giumbuşlucurile, şotiile

304 lui Charlot, fără a-şi da seama pe moment că li se,

puneau, în acelaşi timp, întrebări despre viaţă, despre omenie. Cu tact, cu delicateţe, cu căldură, cu multă căldură.

în cinematograf, cazul lui Chaplin n-a fost desigur unic. Dai' se poate spune că puţini actori au avut satisfacţia să-şi vadă operele trăind mai multe vieţi, mai multe tinereţi. Mai ales tinereţi. Asemeni cărţilor bune care sînt recitite, filmele lui Chaplin se revăd mereu cu plăcere, de către aceiaşi sau de către alţi ochi.

împlinind astfel la superlativ visul nemărturisit al fiecărui creator.

Oamenii de specialitate au încercat în nenumărate landuri să analizeze şi să concretizeze esenţa durabilităţii operei chapliniene. Fără doar şi poate, fantezia, umorul, imaginaţia, inventivitatea au jucat rolurile lor la, metaforic vorbind, înălţarea edificiului. Dar poate că găselniţa cea mai mare, hotărâtoare, a fost ideea de a alege drumul cel mai scurt spre inima oamenilor.

O privire aruncată asupra întregii serii Charlot duce în mod indubitabil la concluzia că actorul a mizat foarte mult pe acest dialog – de la inimă la inimă – dintre creator şi spectator, pe poveştile despre mizerie, suferinţă şi tristeţe pe care le împărtăşea privitorilor săi, fiind foarte autorizat să vorbească despre toate acestea deoarece avea un imens bagaj de experienţe tragice personale.

Este poate un fapt paradoxal, dar Charleş Chaplin, care a cunoscut toate formele de satisfacţii oferite muritorilor pe acest pământ – o deplină realizare pe plan profesional, succesul ameţitor, opulenţa, contacte măgulitoare cu cele mai mari personalităţi ale epocii – nu s-a putut socoti totuşi un om fericit în adîncul sufletului din pricina unui trecut care-l marcase în copilărie şi continua să-l urmărească tot timpul cu amintirile sale dureroase...

Se născuse, ca al doilea copil al unei familii sărace de comedieni, la 16 aprilie 1889, pe Kensington Road, la numărul 287, în periferia sudică a Londrei... Syd- ney era fratele său mai mare cu doi ani. Charles- Spencer a trebuit să-i însoţească pe părinţii săi în toate turneele pc care aceştia le efectuau în teatrele de la mahala şi din provincie. Tatăl muri curînd, răpus de alcool şi mizerie. Astfel, mama se trezi singură cu- doi copii pe cap. Avînd ea însăşi o sănătate precară, trebui să abandoneze music-hall-ul. Nemai- putînd să iasă din casă, începu să se ocupe de croitorie. Slabă resursă pentru a creşte doi băieţi. Pentru ei, nici nu se punea problema să frecventeze şcoala. îşi ajutau mama făcînd cumpărăturile trebuincioase casei.

„Trăiam într-o cameră mizerabilă, povestea mai tîrziu Sydney Chaplin. De cele mai multe ori, nu aveam ce mînca. Nici Charlie, nici eu nu aveam pantofi. îmi amintesc şi acum cum mama şi-i scotea pe ai ei spre a le da unuia dintre noi care alerga atunci 306 la cantina

pentru săraci ca să aducă singura noastră

mîncare zilnică. Viaţa ne era urmărită de coşmare catastrofale care păreau să revină la intervale regulate. Ca, de pildă, atunci cînd perceptorul ne-a pus poprire pentru neplata datoriilor pe puţinul mobilier pe care-l aveam...“

Doamna Chaplin n-a rezistat frămîn ţări lor cotidiene. O tulburare cerebrală a impus internarea ci în spital. Astfel, cei doi copii, lăsaţi de capul lor, începură să ducă o existenţă care semăna în mod ciudat cu cea a micilor personaje de neuitat din romanele lui Dickens. Mama lor avea să nu-şi mai regăsească niciodată pe deplin echilibrul mintal. Charlie rămase singur cu ea, legat de o afecţiune căreia i se adăuga o admiraţie nemărginită. Datorită ei a învăţat primele noţiuni ale meseriei, ;şi tot prin ea a obţinut primul angajament, kt vir-sta de .şapte ani şi jumătate. pentru a dansa pe scenă. Ea îl învăţă arta pantomiméi în care avea să se exprime în mod alît de subtil,

între două angajamente, exercita meseria de frizer. Dar, mai cu seamă, lua contact cu viaţa. Viaţa cea mai dură a marii metropole a mizeriei, viaţa cea mai străbătută de emoţii şi de visuri...

„în 1923, la unsprezece ani după plecarea sa din Liverpool, Chaplin – povestea Pierre Leprohon în «L’Ecran français» – s-a reîntors pentru prima oară în Anglia. Terminase *The Kid.* Prin operele sale admirabile care se eşalonează de la *Boxerul* pînă la *Idilă la ţară,* oferise cel mai emoţionant mesaj şi cu-

cerise un renume universal. Oraşul său natal l-a pri- mil aşa cum sînt întîmpinaţi eroii. Mulţimea îl aclama ca pe un rege. Munţi de scrisori .şi invitaţii îl aşteptau la sosire. Dar o asemenea glorie este mai puţin ameţitoare dccit amintirea. încă din prima seară, se eschivează de la obligaţiile oficiale. O porneşte. de unul singur, la întîlnirea pe care i-a dat-o copilăria lui. în acel cartier Whitechapel unde, cu treizeci de ani înainte, începea să trăiască. întoarcerea iui în Europa este un pelerinaj spre fiinţele şi lucrurile care-i tulbură amintirile. N-a uitat nimic des-

pre copilăria sa. Povara de vis şi de mizerie pe care a purtat-o ani îndelungaţi este încă în sufletul lui şi, în seara aceea, şi-a dat bine seama că va fi marcat de ea întotdeauna..."

„în cursul celui de-al doilea voiaj, în 1931, Chaplin – povesteşte mai departe acelaşi critic cinematografic – va merge din nou în pelerinaj în vechea Londră. Pe măsură ce destinul îl poartă spre succesele cele mai extraordinare, pe măsură ce posedă tot ce şi-a putut dori, devine din ce în ce mai conştient de anii aceia de mizerie. Se pare că numai atunci, în mijlocul bogăţiei şi al gloriei, simte amărăciunea şi totodată vraja copilăriei sale. Primii ani ai unei vieţi sînt adesea cheia. Omul nu poate scăpa de copilăria sa, oricît s-ar revolta. Amprenta pe care o lasă este cu atît mai puternică cu cît te îndrepţi mai n.ult spre declin. Chaplin are dintotdeauna ochii aţin:iţi **$08** asupra anilor săi de tinereţe. Ei i-au dat personajul

şi figuranţii, temele şi decorul. N-a contenit să privească spre acel geam dincolo de care trecutul pare intact."'

Am amintit în ..Mituri şi legende din lumea filmului" despic un articol pe care Róbert Florey, cunoscutul regizor, istoric cinematografic şi actor de origine franceză, stabilit la Hollywood, i l-a consacrat lui Charlie cu prilejul Împlinirii vîrstei de 50 de ani.

Nu credeam atunci că vom avea prilejul – un trist prilej ! – să revenim asupra acestui capitol din „Istoria cinematografului american", publicat într-un „Cinémonde" din 1939.

Intitulat „Charlie are 50 de ani ! Dar Charlot n-are vîrstă", articolul începea cu un *cursiv* în care se putea citi printre altele : „El va trăi veşnic, chiar dacă, încetul cu încetul, copiile filmelor sale trebuie să dispară. căci a creat un «tip» prin care omul şi-a recunoscut durerile, bucuriile, dar mai cu seamă aspiraţiile cele mai frumoase, speranţele adeseori înşelate..."

Intrînd în miezul subiectului, în capitolul intitulat „Prietenul meu Charlot", Florey amintea de amiciţia care-l lega de optsprezece ani de Charlie Chaplin, de decepţia încercată de acesta la despărţirea bunilor săi amici Douglas Fairbanks şi Mary Pickford. Cha- 3Ó9

plin. îşi construise nona vilă la Beverly Hills crezînd, ca toată lumea, că cei doi mari prieteni ai săi vor rămîne veşnic uniţi şi-i făcea plăcere să fie alături de ei.

Mai departe. îl descria pe Charlie ca pe un om puţin comunicativ, cai'e avea un cerc foarte restrîns de prieteni intimi. Era văzut adesea plimbîndu-se singur pe drumurile care duceau la proprietatea sa, cum mersese odinioară pe străzile Los Angelesului, gîndi- tor şi solitar. Charlie – continua Florey – era amabilitatea însăşi şi rezerva întotdeauna cea mai bună primire nenumăraţilor musafiri aduşi de prietenii săi. Prefera să cineze, întotdeauna destul de tîrziu, la Brown Derby de la Beverly Hills, unde putea fi văzut de mai multe ori pe săptămînă cu prietenul său nedespărţit, regizorul King Vidor. Un alt intim al său era doctorul Cecil Reynold, un chirurg englez care-l frecventa pe Charlie de peste douăzeci de ani. Acest medic era de asemenea un autor dramatic cunoscut, ca şi un actoi- talentat. Putea fi văzut în toate filmele lui Charlie.

Cîrid era bine dispus, lui Charlie îi plăcea să po- vestească anecdote, dar şi. să abordeze probleme grave, ca de pildă situaţia internaţională. Vorbea atît de frumos şi curgător, încît puteai să-l asculţi ore întregi fără a te gîndi să-l întrerupi. Avea idei clare, precise şi logice.

Sobrietatea lui Chaplin era recunoscută. Aproape **310** că nu bea deloc şi nu-i plăceau decît mîncărurile cele

mai simple. Puiul la frigare, raţii -şi muşchiul în sînge erau mîncărurile lui favorite.

Avea pasiunea păpuşilor : poseda o colecţie ele păpuşi japoneze şi soldaţi de porţelan.

el acasă. în salon, se afla o orgă : odinioară, cind filmele încă nu vorbeau. îi plăcea să cinic. în timp ce bobinele mute se succedau pe ecran. Charlie obişnuia să improvizeze la orgă melodii de o tristeţe infinită, li era mai uşor să se exprime astfel decît la vioară.

Adesea, seara, juca tenis pe terenurile sale luminate de reflectoare puternice. Chariie adora tenisul, îi plăcea de asemenea să plonjeze leneş în piscina din fundul grădinii.

Florey afirma că în astfel de momente de linişte Charlie ii povestise episoade din viata sa.

Marea mizerie pe care a cunoseut-o pînă în perioada adolescenţei i-a inspirat o asemenea groază de sărăcie, incit chiar .şi după aceea nu-şi cheltuia banii în chip exagerat. Instinctiv, făccui economie şi efectua numai investi iii sigure : işi păstra banii nu numai în Statele Unite, ci şi în diverse ţări din Europa. Copilăria marcată de privaţiuni earc-l chinuia încă. în ciuda bogăţiei. îl făcea să se arate prevăzător în privinţa viitorului. Totuşi, era generos, avînd totdeauna buzunarul deschis pentru prietenii nefericiţi. Ajuta numeroşi artişti şi continua să plătească săptămînal oameni care nu mai lucrau în studioul lui de mai mulţi ani. Una din cele mai mari dureri ale sale i-a fost pricinuită de moartea pictorului surdo-mut Red-

mont pe care-l adăpostea şi întreţinea de cincisprezece ani.

Cind se certa cu vreunul din intimii săi, ura lui devenea atît de mare. încît nu voia să mai audă pro- nunţîndu-i-se numele în prezenţa sa. Doi dintre cei mai buni prieteni, cu care colaborase ani de zile, intraseră în dizgraţie de foarte multă vreme. Era vorba de pictorul Henry Clive şi de ziaristul Harry Cro- cker. în studio, Clive practica o sută de meserii, de predilecţie dcsenînd schiţe şi proiecte de decoruri. Croeker juca tot felul de roluri şi se ocupa de publicitate. funcţie ocupată timp de cîţiva ani de Carlyle Robinson. un alt exilat, apoi de Monta Beli.

Henry Clive trebuia să joace rolul chefliului care nu-l recunoaşte pe Charlie decît cind e în stare de beţie, în *Luminile oraşului.* Clive i-a povestit lui Florey că, în mijlocul unei nopţi de iarnă extrem de friguroase, Charlie a hotărît să turneze scena în care chefliul încearcă să se sinucidă sărind în apă. Clive, care avea o răceală zdravănă şi nu prea se simţea bine, a refuzat să sară în piscina adîncă. Charlie s-a înfuriat teribil, l-a concediat pe loc pe Clive, a întrerupt turnarea filmului, reluînd-o apoi cu Harrv Myers.

Florey mărturisea că n-a ştiut niciodată de ce se certase Charlie cu Harry Croeker, tînărul din *Circul,* devenit ulterior unul din editorii ziarului „Los An- geles Examiner".

în altă ordine de idei, Florey era de părere că o

 analiză a filmelor lui Charlie ar fi arătat că n-a cău-

tat niciodată să îmbunătăţească însuşirile fotografice sau valoarea artistică a decorurilor şi compoziţiilor producţiilor sale. În *Timpuri noi,* a repetat toate gag-urile din ultimii săi douăzeci de ani. Cadrul pla- tourilor sale era extrem de simplu, decorurile aveau un aer aproape sărăcăcios. Se folosea de pinza do fundal fără relief, fotografia obţinută de operatorii săi era în general plată şi fără idei noi. Cei ce jucau cu ol erau aproape întotdeauna nişte necunoscuţi. Char- lie gîndea fără îndoială că spectatorii veneau să-l vadă pe ci. ceea ce era adevărat, şi că nimeni şi nimic altceva nu contează, decoruri, actori sau progrese tehnice. El era tot filmul şi ştia că de îndată ce va aparea pe ecran, lumea nu se va uita decit la el ; nu vuia ca atenţia spectatorilor să poală fi distrasă de în personajul Charlot prin amănunte evident secundare.

Vorbea întotdeauna despre Charlot vagabondul (Charlie the tramp), ca despre o a treia persoană şi nu ca despre el însuşi. Pentru el, Charlot era un personaj existent. Charlot era mizeria copilăriei sale. Era bietul vagabond care primea picioare în spate.

Se pure că, în mod aproape invariabil, toţi cei ce veneau în contact cu Chaplin, deşi îi cunoşteau po- veste;!. îl rugau să le spună cum a ajuns în cinema.

Iată citeva dintre momentele de început, relatate de Florcy.

Spre sfîrşitul verii anului 1913, Charlie apărea intr-o pantomimă a trupei englezeşti Karno, O *noapte intr-un music-hall din Londra,* cu un gaj săptămînâl 313

de 40 de dolari, la teatrul Hammerstein din New York. Impresarul Adam Kessel, directorul general al studiourilor lui Thomas Ince, ale lui Mack Sennett şi al companiei „Keystone“ a asistat la una din reprezentaţii şi a găsii că tînărul comic londonez ar fi o excelentă achiziţie pentru trupa de clovni de pe bulevardul Edendale care cuprindea pe atunci pe Fred Mace, Roscoc Arbuckle (Fatty), Ford Sterling, Henry Lehrman, Mabel Normand şi alţi douăzeci. Kessel îl rugă deci pe Al fred Reeves. impresarul trupei Karno. să-l ('libereze pe Charlie de contractul său şi să-l lase să plece în California. Consultat, actorul refuză ca- tegoric. Se simţea fericit cu colegii săi englezi şi n-avea de gînd să se exileze la Los Angeles. Nu se lăsă ispitit nici de o majorare a salariului cu treizeci şi cinci de dolari pe săplămină. preferind să se întoarcă la Londra.

La HoTiywood. lucrurile nu mergeau prea bine? intre Ford Sterling. vedeta Keystone-ului şi Mack Sennett. Acesta din urmă ii împărtăşi îngrijorarea sa lui Kessel. Se părea că intr-adevăr Sterling nu va mai reînnoi, la sfîrşitul stagiunii, contractul pe eare-l avea cu Keystone. Sennett îl văzuse pe Chaplin pe scenă, eu prilejul ultimului său popas la New York. Ca răspuns la o telegramă a lui Kessel, Sennett il sfătui să mărească suma oferită „dezmăţatului" englez.

Bert Ennis, directorul biroului de publicitate al lui Kessel şi Baumann, telegrafie imediat lui Reeves. a 314 cărui- trupă juca atunci la Philadelphia, cerîndu-i

să-l trimită pe *Charle Caplin,* sîmbăta următoare, la Kessel, la New York. Nimeni nu ştia exact cum se scrie numele lui Chaplin.

Kessel îi oferi 150 de dolari pe săptămînă domnului *Chapman* ca să lucreze pentru Keystone. Reeves il sfătui pe Chaplin să accepte, spunîndu-i că nu va cîştiga niciodată o asemenea sumă în teatru. Charlie ceru un timp de gîndire şi-i făgădui lui Kessel că-i va da un răspuns la Los Angeles, unde turneul Karno se termina în luna noiembrie a anului următor.

Toată trupa lui Keystone era de faţă la teatrul Empress din Los Angeles cu prilejul debutului lui Chaplin. Pantomima lui îi lăsă indiferenţi. La ieşire, Sennett se întreba dacă făcuse bine angajîndu-se să plătească comicului 8 000 de dolari pe an. cînd acesta nu cîştiga mai mult de 2 000 la Kamo. Charlie acceptînd propunerea, contractul fusese semnat şi, cîteva zile mai tîrziu, actorul îşi făcu apariţia pe bulevardul Edendale.

în primele săptămîni de studio, Charlie nu s-a simţit tocmai fericit. Timiditatea lui înnăscută, firea sa temătoare şi chiar felul său de a vorbi, ironia pe care o simţea apărînd de dincolo de privirile comicilor californieni, toate acestea îl împiedicau să devină camaradul sau intimul acrobaţilor lui Sennett. Charlie. căruia îi plăcea să se izoleze şi să aibă un colţ al lui pentru a se îmbrăca şi grima, trebuia să împartă o

cabină cu alţi doi. Artiştii lui Sennett, care-şi bateau joc de accentul lui englezesc, pe atunci destul 315

de pronunţat, nu-i prea dădeau atenţie şi în cele din urmă se dezinteresară complet de el. în afara studioului, era un necunoscut. Dacă, întîmplător, s-ar fi aventurat SIL se ducă în holul hotelului Alexandria, nimeni nu i-ar fi adresat cuvîntul. Actorii şi regizorii de filme dramatice aveau un dispreţ absolut pentru colegii lor interpreţi de scurt metraje comice. îi considerau oarecum drept nişte paraziţi ai artei cinematografice. Un star de la Vitagraph nu s-ar fi afişat pentru nimic în lume cu o vedetă de la Keystone. Aristocraţia dramatică nu îngăduia prezenţa plebei comice în cercurile frecventate de elita cinematografiei „artistice“. Comicii constituiau o clasă aparte : ei erau „rudele sărace“ ale cinematografului.

în fiecare dimineaţă, Charlie cobora din micuţul tramvai eare-l aducea de la Los Angeles pînă în faţa studioului. îl saluta respectuos pe portar, scoţîndu-şi pălăria, iar cerberul nu izbutea deloc să se obişnuiască cu această extraordinară dovadă de. politeţe.

Mack Sennctt se hotărî să încredinţeze soarta lui Chaplin lui Henry „Pathe“ Lehrmian, actor, gagman, regizor, ex-figurant şi consilier vestimentar al lui Griffith, ex-conducător de omnibuz şi cineast bun la toate care turnase mai multe filme cu Fred Sterling. Sennctt şi Lehrman erau inseparabili. Studiaseră împreunai tehnica lui Griffith la şcoala lui.

Chaplin se arătă oarecum nedumerit cînd

„Pathe“ îi spuse într-d scară : „Charlie, mîine turnăm un 316 film.“ „După ce scenariu ?“ întrebă Chaplin.

„Pathc“ îi rîse în nas. Charlie nu ştia că pe vremu- rile .acelea fericite companiile producătoare de filme comice nu se serveau niciodată de scenarii. Regizorul şi ..gagmenii“ săi care erau în acelaşi timp actori, pictori, asistenţi şi cărăuşi de reflectoare, plecau la orele opt dimineaţa cu operatorul şi cu cîteva din personajele episodice indispensabile filmului comic american, adică junele-prim, eroina, beţivul, poliţistul, trădătorul cu mustăţi, vagabondul şi mama cu părul alb. Căţeluşul, foca, copilul şi pisica făceau parte din accesorii. Profitînd de ceea ce se petrecea pe stradă- în ziua aceea, cineaştii turnau un film în faţa unei spălătorii sau în timpul unui joc de base- ball, sau, dacă aveau noroc, în faţa unei clădiri în flăcări. Sennett plătea toate posturile de pompieri din regiune, care se grăbeau să-i telefoneze de îndată ce izbucnea vreun incendiu undeva. O echipă pleca atunci imediat la locul sinistrului şi fotografia salturile comicilor cu nasul roşu care cădeau de la etajul al treilea în plasele pompierilor. Adeseori, comicii se strecurau printre şirurile de participant! ale unor manifestaţii şi începeau o urmărire, în. vreme ce operatorul, ascuns într-un camion al unei spălătorii, fotografia isprăvile lor neprevăzute. Duminica, concursurile de costume de baie purtate de frumoase înotătoare care erau organizate la Santa Monica, le serveau drept „fundal"' pentru farsele inventate pe loc. Ani în şir, aceste filme se terminau prin urmăriri pasionante în care interveneau poliţişti şi pompieri caraghioşi, spre marea bucurie a publicului.

Cînd publicul a început să se plictisească de urmăriri, gagmenii lui Sennett, Del Ruth, Ray Griffith. Dick Jones, Johnny Grcy şi Lehrman au născocit faimoasa tartă cu frişca azvîrlită din zbor pe chipurile actorilor.

Chaplin prefera cărămizile pe care le făcea să se învîrtească rapid cu ajutorul braţului, mai întîi intr-un sens, apoi în altul, înainte de a i le expedia lui Leo White, micul ,,conte“ cu barbişon, căruia îi distrugea întotdeauna jobenul. Charlie turnă patruzeci de filme pentru Keystone.

Tehnica lui Chaplin evoluase simţitor cu prilejul popasului său la studiourile lui Essanay, la Chicago, şi se modificase iar după sosirea lui la Mutual.

în primul său film. *Making a Llviag,* pantomima sa nu prea avea umor. Chaplin juca eu o oarecare încetineală cînd se afla în apropierea camerei şi intr-un ritm trepidant cînd era departe. Nu îmbrăcase încă costumul micului vagabond, nici nu încălţase ghetele mari şi deformate. Se vedea clar că nu se simţea la largul lui, iar grimasele îi erau exagerate.

în al doilea film. *Kid's Auto Race,* era deja transformat : melonul lui Arbuckle, mustaţa scurtă împrumutată de la Swain, pantalonii prea largi ai lui Fred Mace, gulerul înalt, rupt şi cravata Ascot, bastonul şi vesta strimtă alcătuiau silueta care avea să stîrnească rîsul lumii. Amestecîndu-se printre copiii care se zbenguiau, inventînd „gaguri“ pe măsură ce era filmat, Charlie termină comedia în ace- 318 eaşi seară la

Santa Monica.

A turnat apoi *Belween Showers, The Plano rnovers* şl în primul său film eu Mabel Normand a inaugurat faimoasa întoarcere din colţurile străzilor prinţ r-o săritură intr-un picior. Celebrul său ..mers de pinguin“ fusese deja remarcat în *Kid’s auto race.* În filmele următoare, de îndată ce poliţiştii începeau să fugă după el, introducea „gagul“ cu săritura pe un picior pentru încetinirea ritmului. Ajungea în viteză la un colţ de stradă şi. împins de avînt, l'rîna pe un picior, celălalt rămînînd în aer. Se juca cu baslonaşul, privea repede în spatele lui şi reîncepea să alerge ţinîndu-şi melonul în mîna stingă. Succesul acestor născociri a fost instantaneu. Toţi copiii imitau mersul şi fuga lui Charlie.

încurajat de rîsetele formidabile stîrnite de apariţia sa pe ecran, îşi îmbunătăţi pantomima cu o sulă de trucuri felurite.. începu să învârtească baslonaşul între degete ca un dandy londonez ; accentua mişcarea sprînoenelor şi a mustăţilor ; mergând prea repede, se lovea singur cu piciorul în spate ; arunca ţigara peste umăr, pe spate, prinzînd-o pe toc cu ci.re o sălta din nou. ridieîndu-şi totodată uşor pălăria cu bastonul. începu să rîdă încbizînd ochii şi arăiîndu-şi dinţii. Drumul său era întotdeauna presărat cu mii de obiecte printre care se descurca foarte greu ; sau intra cu piciorul într-o scuipătoare, sau îşi prindea mîna intr-un vas gol, sau i se lipea de degete o hîrtie de prins muşte, sau trebuia să care munţi de farfurii...

Dough and Dynamite, His Prehistoric Past, The Property Man şi mai cu seamă *Tillie's Punct ured Romance* l-au făcut celebru în toată lumea.

Folosind unul din clişeele favorite ale filmelor americane – filele de calendar care se rup singure şi zboară unele după altele, marcînd astfel scurgerea timpului – sărim peste supralicitările de oferte, peste gajurile din ce în ce mai ispititoare oferite lui Chaplin, peste numeroasele filme turnate, oprin- du-ne la cîteva „momente" cruciale ale carierei sale : 1923 : *Opinia publică* cu Edna Purviance ; 1924 : *Goana după aur* cu Lita Grey ; 1927 : *Circul;* Î935 : *Luminile oraşului* şi *Timpuri noi.*

...Şi totuşi...

În 1937, marele Chaplin era socotit la Hollywood un „mort-viu" !

Lumea cinematografică, adesea generoasă şi binevoitoare, era în stare uneori să se arate excesiv de severă ; astfel s-a manifestat şi faţă de cel care, la un moment dat, fusese poreclit „cel mai mare comic al timpurilor moderne". Se spunea că un om care face un film o dată la patru sau cinci ani nu este un adevărat cineast. „Cum ar putea Charlie Chaplin să exercite o influenţă asupra cinematografului tur- nînd din cînd în cînd cîte un film. El şi-a pierdut şi prestigiul şi valoarea comercială", spuneau „binevoitorii".

Această ostilitate era. fundamentată pe evenimentul „decisiv" petrecut în acel an. Alexandru Korda **3Î0** îi luase locul în conducerea societăţii United-Artists.

Foia Negri, unul dintre idolii epocii filmului mut, s-a bucurat de o cele- britate cu totul ieţită din comun, cucerind laurii gloriei atttîn Europa cît ţi dincolo de Ocean

Actriţă de origine poloneză, devenită star de talie internaţională, Pola Negri a cucerit sufragiile cu numeroase filme, printre care s-a numărat *Dansatoarea spaniolă.*

Intre două scene din timpul turnării filmului *Paradisul interzis,* regizorul şi în- terpreţii se odihnesc. De la stînga la d reapta-. Rod la Rocque, Pola Negri, Adolphe Menjou şi Ernst Lubitsch

Pola Negri a jucat şi cu Ivan Petrovici. un actor de asemenea celebru în perioada de început a filmului vorbitor.

Rudolph Valentino a fost mai mult, mult mai mult decît un actor. A fost un mit. Primul dintre miturile Hollywoodului, născut din fervoarea maladivă a spectatoarelor din

lumea întreagă. Imagini dm două succese de răsunet ale neasemuitului idol: *Vulturul negru* şi *Şeicul.*

Surîsul irezistibil al lui Valentino...

ca şi aerul său melancolic erau la fel de răvăşitoare pentru anumite temperamente emotive...

Ivan Mosjoukine! Un alt nume cu rezonanţă în amintirea generaţiilor trecute. A fost unul din idolii mulţimilor şi cîteva dintre succesele sale au rămas memorabile. Ca, de pildă, *Kean,* realizat de Volkoff, din care este extrasă imaginea de mai sus. Alături de Mosjoukine, un alt mare actor: Nicolas Koline.

Ultimul film mut al lui Mosjoukine, turnat în 1929: *Diavolul alb.*

în rolul lui Mihail Strogoff din filmul cu acelaşi nume, realizat în 1926, după romanul lui jules Verne.

Gloria Swanson, o figură ilustră a cinematografului mut, lansată de Mack Sennett. Cele trei imagini de mai sus o înfățișează în filmele Queen *Kelly. What a Widow* și *Madame Sans-Gêne.*

Evocind filmul mut, nu se poate omite aportul lui Harold Lloyd la strălucirea comediei americane, el ficînd parte din familia Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon.

Norma Shearer (aci în rolul Măriei Antoaneta din filmul cu acelaşi titlu) este o pionieră a cinematografului, cariera ei desfăşurîndu-se cu egală strălucire atît în perioada filmului mut cit şi în cea a talkie-ului.

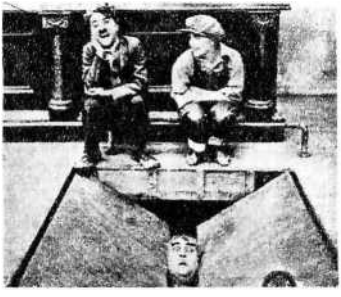
Ramon Novarro – aci în postură de regizor – a constituit, într-o anumită perioadă de demult, visul nemărturisit al multor tinere romantice.

Primul triumf al lui Ramon Novarro a fost *Ben-Hur,* realizat de Fred Niblo în 1925, prototip al filmului monumental în epoca de aur. Imaginea înfăţişează mulţimea pelerinilor la porţile Ierusalimului.

Unul din primele mari succese ale lui Charles Chaplin: *Chariot soldat*

Doi vagabonzi, Charlot şi cîinele său, în filmul 0 voţă de *dine.*

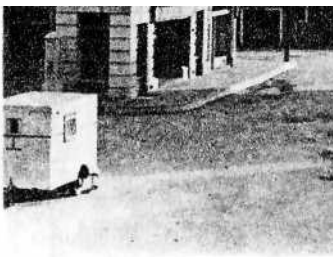
Goana după aur. **Cîtă forţă evocatoare în însăşi silueta lui Charlot, văzut din spate şi mereu singur în mijlocul veseliei şi ai rîsetelor...**



Subtila satiră a lui Chaplin *Timpuri noi se* înscrie printre realizările sale cele mai izbutite.

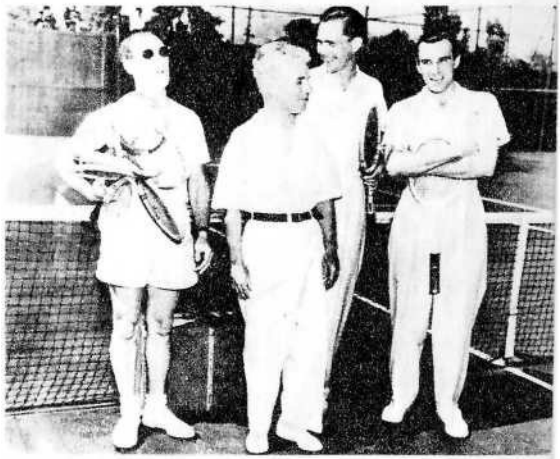
O comedie de situaţii *Charlot, actor de cinema,* în care poantele abundau.

O altă etapa glorioasă din cariera genialului mim: *Piciul,* film în care apărea pentru prima oară Jackie Coogan.



O privire de ansamblu asupra studioului în care s-au zămislit giumbușlucurile lu> Charlot.

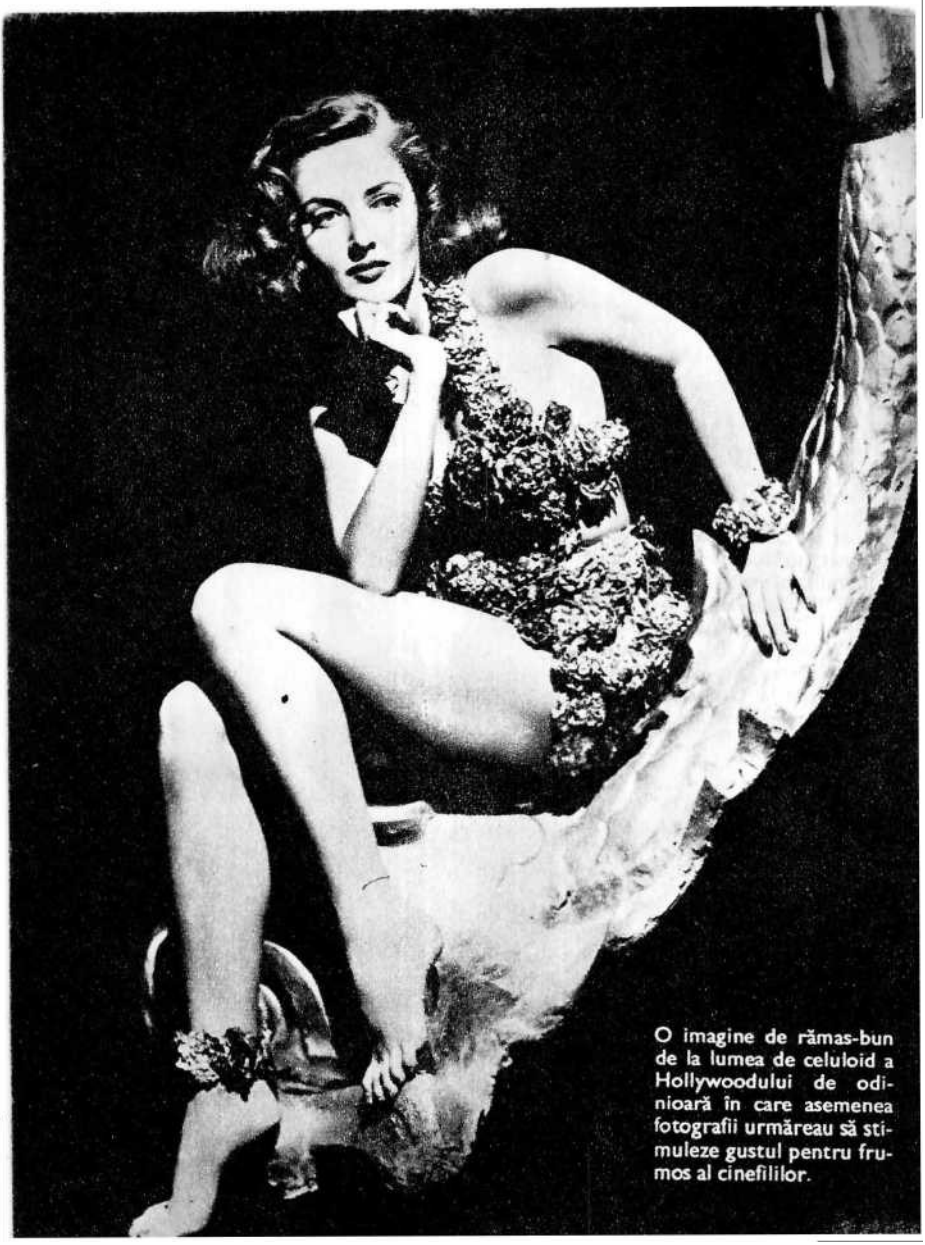
Chaplin și soția sa, Paulette Goddard, asistînd la premiera de gală a filmului *Timpuri noi.*



Tot la o premieră de gală, Chaplin are un dialog pare-se amuzant cu Rosalind Russell. în timp ce Paulette Goddard se întreţine cu unul din actorii fideli ai echipei lui Chaplin.

Charles Chaplin era un pasionat jucător de tenis. Fotografia aceasta datînd din 1937 îl înfăţişează la Beverly Hills în compania cunoscutului tenisman de odinioară Frank Perry, a lui Ellsworth Vines şi a lui Groucho Marx, înaintea unei partide.

Momentul solemn al semnării documentului prin care se puneau bazele companiei United-Artists. Iscăleşte Alexandru Korda. îl asistă Mary Pickford, producătorul Samuel Goidwyn şi Chaplin.



O imagine de rămas-bun de la lumea de celuloid a Hollywoodului de odinioară în care asemenea fotografii urmăreau să stimuleze gustul pentru frumos al cinefililor.

Este adevărat că pentru partea sa de acţiuni Chaplin primise mai multe milioane de dolari drept despăgubire, dar plecarea lui trecea, în general, drept lovitura de graţie dată artistului.

În aceeaşi perioadă, în cadrul unui interviu acordat unui ziarist, care-l întrebase dacă era adevărat că păstra în seiful său două sau trei filme gata pentru proiecţie şi numeroase benzi de filme pe care le ţinea de asemenea pentru el, Chaplin a răspuns :

„Oamenii sínt totuşi bizari. Nu este un secret pentru nimeni, de vreme ce fiscul american publică în fiecare an situaţia averilor vedetelor, că am su- ficienţi bani pentru a-mi sfîrşi în linişte zilele. De ce atunci această nervozitate, această agitaţie ? De cînd a venit pe lume cinematograful, n-au existat decit trei comici adevăraţi. Primul a fost Buster Keaton. Ii cunoaşteţi soarta tristă. Al doilea, Harold Lloyd. Acest băiat sărman a încetat, încă de acum câţiva ani, să mai turneze sau aproape. AI treilea, am fost eu, Charlot. Am înţeles, încă de acum eîtva timp, că am murit toţi trei : publicul nu mai preţuieşte nici hazul omului care nu rîde, nici al nefericitului hărţuit, maltratat şi alungat de peste tot, nici pe cel al tînărului cu ochelari, acrobat iscusit. Nu, publicul aplaudă acum comicii „ultimul răcnet“, genul stupid sută la sută. Asta nu vrea să însemne un reproş şi cu atît mai puţin o acuzaţie : este simpla constatare a unui fapt. Or, de cînd am constatat acest fapt, l-am ucis cu mîna mea pe Charlot. Vă

aduceţi aminte de epoca în care scoteam, în fiecare **lună,** cîte un film nou ? Acum s-a sfîrşit.“

Această confesiune, făcută în 1937 lui Eddie Tay- **lor şi** publicată în „Cinemonderi era completată de **„un plan** gigantic al «mortului-viu» din Holly- **wood“ –** cum îşi intitula reporterul interviul.

Despre ce era vorba ? Despre un plan intr-adevăr gigantic. Iată cum îl descria însuşi autorul lui.

„Acum am o idee.' Poate că voi reuşi. Ştiţi că cea mai mare dificultate pentru cineaşti o constituie alegerea scenariului. A şaptea artă este încă prea tînără pentru a-şi avea scriitorii ei. Marile companii cinematografice din Hollywood, deşi au. înfiinţat şcoli pentru vedete şi au investit sute de milioane pentru ***a*** forma noi stele, pînă acum cel puţin n-au reuşit să producă scriitori adevăraţi specializaţi în cinema. Neavînd asemenea scriitori, cum au procedat pînă acum ? De îndată ce un roman obţine succes, este cumpărat şi transpus pe ecran. în ceea ce priveşte piesele de teatru, acelaşi procedeu. Se fac schimbări, se intervine la decupaj, se adaugă, dar, în ciuda tuturor retuşurilor, opera îşi păstrează caracterul **ei** inerent : piesă de teatru sau roman.

Cum spuneam, am **o** idee. Poate pentru prima **oară** în lume, vreau să-i adun laolaltă pe toţi marii scriitori din toate ţările pentru a le solicita să dea la iveală primul scenariu cu adevărat scris pentru **ecran. Vreau** să-i trimit **o** invitaţie lui Bernard Shaw, 322 cu care întreţin relaţii amicale, şi sînt sigur că **va**

accepta să participe la această conferinţă. Am intenţia să-l invit de asemenea pe André Gide, căruia îi port o deosebită stimă. Nu m-am fixat încă în ceea ce priveşte scriitorii din U.R.S.S. Cît despre Scandinavia, dacă Knut Hamsun ar putea să se deplaseze, aş fi fericit. Upton Sinclair va veni eu siguranţă.“

La întrebarea reporterului dacă va fi vorba de o conferinţă mondială, sau mai degrabă de o olimpiadă a scriitorilor stimulaţi să creeze scenariul „pur“, aşa cum este conceput el de cele mai mari spirite ale lumii, de capodopera prin excelenţă, Charlie Chaplin a răspuns :

„Exact. Aţi sesizat perfect ideea mea. Şi, scoţîn- du-şi un carneţel roşu din buzunar, a continuat : am notat aici cîteva nume, dar lista nu e încă definitivă. Doresc de asemenea să obţin contribuţia reprezentanţilor literari din ţările mici : Ungaria, de pildă, ar putea să-mi furnizeze nume foarte celebre : Ferenc Molnar, Földes... Şi spaniolii... şi italienii ! Gabriele d'Annunzio de pildă...' De Thomas Mann sînt sigur.“

Dar dacă proiectul dumneavoastră nu reuşeşte ? Ce se va întîmpla dacă scriitorii în cauză nu vor accepta invitaţia sau dacă colaborarea lor va eşua în urma unor

dezacorduri intervenite între ei ? – *a* întrebat reporterul.

„în acest caz, voi lansa pe piaţă peliculele mele din seif. Şi în timp ce ele vor face înconjurul lumii, 323.

eu voi avea răgazul de a elabora noi idei, noi pro* iecte...'[1] a replicai marele actor.

Şi a procedat în consecinţă.

Un an mai tîrziu, în 1938. aceeaşi publicaţie se ocupa din nou de Charlie Chaplin în cadrul unui capitol din reportajul-serial „Paradisul pierdut". Era vorba despre impresiile directorului revistei, Maurice Bcssy, aflat în vizită la Hollywood.

Excelentul ziarist francez avea cuvinte foarte frumoase la adresa artistului : „Primul om-sandviş al Hollywood ului, al cărui geniu (sîntem acuzaţi de nerozie cînd susţinem asta) a permis cinematografului să treacă bariera artelor minore" – „Chaplin, care a ştiut să creeze un personaj, să emoţioneze şi, în acelaşi timp, să facă să rîdă universul întreg" – „Charlot, acest mit de ieri care a fost pe nedrept uitat".

Vizitînd studioul de mult părăsit al lui Chaplin, de pe La Brea Avenue, însoţit de fostul clovn Arthur Roeves care-i spusese că „Charlie a plecat la Cârmei unde s-a închis în casă, scrie, cîntă, dansează şi-şi rupe manuscrisele", Bessy era frapat de o serie de amănunte care-l duceau inevitabil la concluzia că economia încăpăţînată a lui Chaplin putea fi luată drept avariţie. Decorurile mizerabile folosite pentru *Timpuri noi* făceau impresia că au fost pictate spre a sluji unui teatru de amatori fără posibilităţi mate- **324** riale. Piscina aceluiaşi film, o groapă minusculă. Iată strada, aceeaşi pentru toate filmele, pe care prăvălioara din colţ a servit ca florărie în ***Luminile oraşului*** şi ea drug-store în

Timpuri noi. Panourile **de lemn** erau crăpate, vopseaua scorojită. Peste tot, **un aer de** părăsire şi chiar de mizerie. Peste tot s-a făcut ecCH nomie.

Iată cabina lui Charlot. Prăpădită, cu **o baie fără** confort şi un dulap-bucătărie. În jurul unei sticle goale, cîteva pahare, toate desperecheate. Pe masă, tuburi şi cutii cu farduri, aceleaşi de ani de zile. Cîteva rămăşiţe în cutii. Tuburile, arhipresate. într-un şifonier, cîteva costume ale lui „Charlot“, redingote uzate pînă la căptuşeală, salopeta din ***Timpuri noi*** mirosind a ulei, un singur melon, fără formă sau **cu**loare... Cabinele teatrelor de provincie aveau oglinzi mai bune decit acel fragment de oglindă în care se gi'ima Charlot.

„Dar, spunea ziaristul, pe această tristeţe goală **se** grefează o emoţie puternică, foarte frumoasă, strălucitoare. Nu se poate uita că Chaplin a fost primul care a *înţeles* şi a *iubit* cinematograful. L-a iubit **cu** o fervoare minunată. A trebuit să facă mari eforturi, să poarte numeroase bătălii pentru ca lumea să-i **iu**bească eroul care nu era derít un om slab, un sentimental. Numai pentru această îndrăzneală şi ar trebui lăudat, admirat. Dar triumfătorul n-a uitat zilele sale de mizerie. Nu se va putea descotorosi niciodată de ele.“

Sărăcia era prezentă în studio pretutindeni, în fiecare loc. în biroul unde îşi scrisese ultimul scenariu

cu un toc de cea mai proastă calitate. În sala aceea de montaj, unde obişnuia să se închidă luni întregi. Şi totuşi, retribuía foarte regulat pe cei cîţiva colaboratori fideli pe caie-i păstrase şi, în fiecare săptămînă, de cincisprezece ani, Edna Purviance primea un cec analog celui pe care-l primise de la Charlie Chaplin Corporation.

Un singur lux exista în studio : cabina vedetei feminine. Ea fusese construită pentru Edna Purviance şi adăpostise numeroasele iubiri ale lui Charlie, care i-au fost şi partenere.

♦

Cînd a dat ochii cu Chaplin, la Carmel-by-the-sea, locul său de refugiu, Maurice' Bessy a văzut un „omuleţ foarte trist şi neliniştit". Avea părul complet alb. Dar vorbea încă cu un entuziasm amestecat cu ironie.

„Am scris trei scenarii pentru mine şi p■uf.ru Paulette (Paulette Goddard, soţia sa, n.n.) i-a mărturisit marele mim. Le-am rupt, le-am început din nou. Cred că nu voi mai îmbrăca niciodată costumul lui Charlot. Şi nu voi turna nici un *Napoleon...* **Cine ştie ? Poate voi găsi într-o bună zi un roi cu to tul diferit de cel cu care m-am**

obişnuit.“

Se părea că nu-l mai interesează nimic. Bogat, retras, prea independent, puţin activ, fuma puţin, nu bea, mînca uşor, se culca devreme, se scula tlrziu, medita şi mergea pe jos ore întregi. Ştia că Charlot 326 de atunci nu mai avea renumele lui Charlot de odi-

nioară, că noile generaţii îl ignorau şi, dintre cele vechi, mulţi se străduiseră să-l uite. Ştia, dar îi venea greu s-o creadă, s-o recunoască. Continua să se intereseze de politica mondială, de războiul din China, de cel din Spania, era un duşman înverşunat al regimurilor fasciste, îl preocupau enorm problemele Americii :

„Trebuie să combatem energic şomajul, spunea el. M-am gîndit la mai multe planuri practice... Dar unele înţelegeri internaţionale vor fi necesare.“

La despărţire, Charlie Chaplin a luat bastonaşul celebru al lui Charlot şi i l-a oferit ziaristului :

„Este ultimul... Cel cu care am turnat *Timpuri noi* Ia-1! Nu mai am nevoie de el, de vreme ce Charlot a murit !“

în. 1940, realizînd *Dictatorul,* virulenta satiră la adresa paranoicilor incendiatori ai globului, Chaplin şi-a. luat o splendidă revanşă asupra celor ce-l socoteau un om sfîrşit şi chiar asupra propriei tristeţi cînd săvîrşise gestul acela disperat de suprimare a copilului său drag, Charlot...

Chaplin era din nou în graţiile zeilor !

Dar iată că, la cîţiva ani după terminarea

războiului, i-a fost dat să treacă printr-un alt moment de răscruce.

în 1.947, revista „Cinema“ (tot vechea ediţie !) îşi informa cititorii asupra datelor conflictului publicînd 32^ g un reportaj cu menţiunea „după Harold J. Salem- B son“ în loc de semnătură.

£ În seara zilei de 11 aprilie 1947. s-a prezentat pen- 8 tru prima oară, la New York şi la Ilollywood în ace- laşi timp, *Monsieur Verdoux,* ultimul film al lui o Charlie Cliaplin, opera la care lucra de trei ani. Or- son Welles a fost acela care i-a sugerat lui Chaplin subiectul filmului, mai mult sau nud puţin inspirat de viaţa faimosului leandru.

Funcţionar de bancă, domnul Verdoux, după treizeci de ani de serviciu, este concediat fără a i se adresa cea mai mică mulţumire, de îndată ce izbucneşte criza economică.

El are de hrănit o soţie paralitică şi un fiu de cinci-şase ani. Cum se va descurca ?

Singura experienţă pe care a dobîndit-o în timpul petrecut la bancă a fost aceea a operaţiunilor de bursă. în spatele unei firme de magazin de mobile va începe să speculeze. Dar îi lipsesc capitalurile. Şi le va procura ucigînd şi incinerînd femei mai în vîrstă, leneşe şi extrem de bogate, care nu ştiu ce să facă cu averea lor. El aduce în această activitate aceeaşi metodă şi aceeaşi linişte morală pe care o au cei ce

obişnuiesc să exploateze munca altora sau să se îmbogăţească prin combinaţii ingenioase.

Chaplin explica astfel ideea lui :

„Von Clausewitz, generalul german, spunea : «Răz- B2B boiul este continuarea politicii, cu alte metode.» Pen

tru Verdoux, crima este continuarea afacerilor, cu alte metode."

Dealtfel, domnul Verdoux n-are nimic dintr-un monstru. Dimpotrivă, e un soţ bun, un părinte bun, un om liniştit şi extrem de delicat cu „clientele“ lui. Nu-şi pune nici o problemă morală. Dar e un perfect bustnessman, care nu pierde niciodată din vedere ţinta propusă.

Ti regăsim bătrîn, sfîrşit : şi-a pierdut soţia şi copilul Viaţa lui e terminată : după o ultimă seară mondenă se va lăsa prins şi condamnat la moarte.

Domnul Verdoux va merge spre eşafod cu acelaşi pas legănat cu care se îndepărta Charlot pe un drum pustiu.

Filmul acesta nu îşi revelează caracterul său progresist prin povestire, ci doar prin vizionare. Fiindcă povestirea suprimă toate dialogurile de o rară forţă satirică, de o incisivitate puţin obişnuită în acest film în care Chaplin s-a hotărît să vorbească. Graţie domnului Verdoux, regizorul poate critica o societate, îi poate arăta plăgile. În acelaşi timp, domnul Verdoux e un reprezentant al acestei societăţi pe uire, deşi o critică, o oglindeşte în toate actele sale.

Chaplin cel dinţii a prevăzut, cu luciditate, reacţiile probabile ale unei părţi din publicul american.

„După acest film-mesaj, mesaj adresat deasupra frontierelor, tuturor oamenilor, voi fi alungat din ţară.“

iar Jcan Renoir scria despre *Domnul Verdoux :* „Cel rnai mare film turnat vreodată. În timp ce vi- -329

zionezi *Cetăţeanul Kane* **te poţi detaşa şi observa : acest Orson Welles e genial. De** *Verdoux* **nu te poţi detaşa şi nu poli spune nimic.“**

♦

într-un alt reportaj. „Cinema“ relata prin mijlocirea unui corespondent :

„Am urmărit zi de zi drama filmului *Domnul Verdoux,* **criticile pline de ură ale presei newyorkeze, surpriza publicului, scăderea neliniştitoare a preţurilor locurilor la Broadway Theatre. Şi, deodată, în timp ce Chaplin, înjurat din toate părţile, pierdea un proces vechi, directorii de cinematografe din Ohio anunţau hotărîrea lor de a boicota filmul.**

«Charlie Chaplin, adăugau ei într-o scrisoare adresată tuturor organizaţiilor similare din Statele Unite, încearcă să prade încă odată punga spectatorilor de cinema.»

întorcîndu-se la New York, Chaplin de abia apucase să pună piciorul pe peronul gării că reporterii din Los Angeles îl şi asaltară. Sarcastici, cu privirea răutăcioasă, uimiţi ei înşişi că se pot juca de-a şoarecele şi pisica cu o asemenea celebritate, îi spuseră :

— Ei ? Vă veţi hotărî în sfîrşit să cereţi

cetăţenia americană ?

— Desigur că nu, răspunse liniştit Chaplin. Am mai spus că sînt şi înţeleg să rămîn un internaţionalist. Am spus şi repet că şaptezeci la sută din venitu- S30 rile mele vin din Europa şi treizeci la sută din Sta-

iele Unite. Dealtfel, Statele Unite îmi iau înapoi aceşti treizeci la sută sub forma impozitelor ; cred că sînt un foarte bun client."

Mai departe, corespondentul – al cărui nume nu ni-l mai amintim, semnătura fiindu-i omisă – sublinia faptul că Charlie Chaplin nu acordase de ani de zile un interviu şi excepţia pe care o făcea cu el îl mişcase.

Şi acest reporter – semnificativ, nu ? – îl văzuse îmbrăcat „în nişte haine vechi şi strimte, vestă bej, pantaloni albi, pulover scămoşat şi pantofi de tenis uzaţi".

Aboiilînd chestiunea cea mai arzătoare în acel moment, Chaplin îşi exprima astfel gîndurile :

„Trebuia să creez *Domnul Verdoux.* **Trebuia să dau acest asalt. Am dorit să dovedesc că umorul nu este doar o simplă glumă şi că n-ar putea exista fără un anumit sens social. E oare vina mea dacă unii sînt incapabili să înţeleagă ? Mi-am închipuit că vor fi şocaţi la început, dar am crezut că vor descoperi cheia prin care să înţeleagă acel personaj depăşit de viaţă şi a cărei victimă devine. Adevăratul criminal nu e Verdoux ci existenţa, lumea care-l înconjoară, societatea.**

Presa s-a înverşunat împotriva mea. Mi s-au făcut procese peste procese. Vor să mă

minimalizeze, să mă terorizeze. Ştiu că mă vor tîrî în faţa unei comisii de anchetă, că mă vor ameninţa cu expulzarea. Dar mă voi duce ou fruntea sus. Ştiu să vorbesc, 331

ştiu să mă apăr cinci sînt atacat. Le voi spune tot ceea ce gîndesc. Nu mă voi încurca în discursuri. Argumentele mele sînt drepte şi cauza mea e bună. Le vor auzi. Vor să-mi aibă pielea, dar nu o vor avea.* Şi mai departe :

„Plecarea mea ar fi o dovadă de slăbiciune. Bineînţeles că mi-ar place să merg în Europa, în Franţa mai ales, în sud Dar am îmbătrînit. Voi avea în cu- rînd şaizeci de ani. Toată viaţa am muncit aici. îmi iubesc casa şi vechile studiouri în care nimeni nu poate turna afară de mine. Nu îndrăznesc, să părăsesc acest oraş crud care n-a onorat nici măcar pe marele Griffith. acest Hollywood în care ai vrea să găseşti monumente, universităţi, muzee şi unde oamenii nu se gîndesc decît să deschidă restaurante.

Care va fi soarta Hollywoodului ?

Banii şi munca sint cei doi factori esenţiali. Pînă acum, banul a fost victorios, dar nu se mai poate face totul numai cu bani. Ciclul muncii a început şi această ameninţare apasă asupra Hollywoodului de aur. Toate filmele, pentru care se cheltuiesc dealtfel sume fantastice, seamănă prea mult între ele. S-ar zice că se turnează mereu acelaşi scenariu.

În 1954, Chaplin a părăsit locurile unde cunoscuse gloria, stabilindu-se în Elveţia.

Era obosit, plictisit, nemulţumit...'

A trebuit să treacă încă aproape două decenii ca să i se recunoască meritele în mod oficial, acordm- 332 du-i-se un „Oscar“ pentru întreaga sa activitate.

A fost un gest cu semnificaţie de recunoaştere a unor erori, de reparare a unor nedreptăţi, o mină binevoitoare întinsă spre împăcare, o împăcare menită să şteargă cu buretele trecutul... Dar amărăciunea ?

Drept consolare, Charlie Chaplin a avut întotdeauna parte de numeroase dovezi de afecţiune şi preţuire, ca un fel de antidot pentru momentele de cumpănă, din partea unor personalităţi uriaşe.

Unul din cei mai fervenţi admiratori ai săi a fost Winston Churchill, premierul Angliei în timpul celui de-al doilea război mondial. Cunoscutul om de stat manifesta o vie prietenie pentru „reprezentantul cel mai calificat şi mai ilustru al cinematografului, Charlie Chaplin“.

Intr-un lung articol consacrat lui Chaplin şi publicat în „Sunday Chronicle“, Churchill îşi exprima numeroase păreri interesante. Mai întîi, aceea că Charlie Chaplin avea perfectă dreptate să rămînă fidel filmului mut şi să refuze, cu toate protestele unora şi solicitările altora, orice incursiune în domeniul concurentului său victorios : filmul sonor.

Se afirma foarte adesea că Charlot refuza să facă filme sonore de teamă să nu i se audă vocea, care era departe de a fi fonogenică.

Winston Churchill s-a ridicat cu vehemenţă împotriva acestei aserţiuni, complet false, după părerea 333

sa. EI considera că esenţa filmului nu e cuvîntul. Sursa marii şi puternicei sale acţiuni asupra publicului este în gest sau, dacă vreţi, în mimică.

Adevărata vocaţie a lui Chaplin, mai susţinea Churchill, nu e comedia ci, contrar aparenţelor, tragismul.

Iar despre glumele care se făceau pe seama actorului cînd s-a zvonit că ar avea de gînd să-l încarneze pe Napoleon, Churchill îi lua apărarea în felul următor : „Aceste glume nu sînt numai deplasate, dar şi lipsite de bun-simţ. Chaplin e perfect capabil să joace acest rol. Şi totul pare să arate că acest rol ar **putea** fi interpretat la un nivel foarte înalt."

♦

Intr-un articol publicat în „Pour Vous", sub titlul „Charlie cel Mare", Serge Veber era de-a dreptul furios pe o fată de vreo optsprezece sau nouăsprezece ani care, după ce vizionase un film al lui Chaplin, declarase : „Nu m-am amuzat deloc. N-am avut nici **o** clipă plăcută. Totul are un aer îmbătrînit. Charlot îşi îngroaşă prea mult efectele. Imaginile sînt turnate într-un ritm atît de accelerat încît nici nu poţi să le urmăreşti. Nu, hotărît lucru, nu ai de ce rîde. Acest domn Chaplin e lăudat prea mult..."

Răspunsul ziaristului era nemilos :

„Ah ! domnişoară, ai fost foarte drăguţă, dar tare mi-ar fi făcut plăcere să-ţi trag vreo două ! Aveai

un asemenea aer de dispreţ cînd vorbeai despre marele actor, incit m-ai indignat la culme. Mă întristez la gîndul că poate exista cineva pe care fantezia magnifică a lui Charlot să nu-l impresioneze.

Te plîng, domnişoară, şi te dau uitării. în ceea ce mă priveşte pe mine şi aş fi vrut să pot scrie : în ceea ce ne priveşte pe noi toţi, nimeni pe lume nu m-a amuzat atît ca Charlie Chaplin, chiar de la primele sale filme. Nu voi uita niciodată *Charlot soldat,* **nici** *Goana după aur,* **nici** *Circul.* **Şi n-am mai văzut spectatori prăpădindu-se de rîs ca cei care asistau odinioară la proiectarea filmelor lui Charlot. Şi nu cred că voi mai auzi curînd rîzîndu-se astfel. Pentru că el este de neînlocuit. Pentru că un secol nu produce două genii comice de talia lui. Pentru că – şi revin la dumneata, domnişoară – atunci cînd timp de douăzeci şi cinci de ani ai făcut să rîdă o lume întreagă, ai dovedit că nu îmbătrîneşti uşor, nu crezi ?**

Da, domnişoară, El, cu un E mare şi cu un salut respectuos.“

Fără a fi de acord cu principiul conform căruia trebuie să luăm la palme pe toţi cei ce nu ne împărtăşesc părerile,

recunoaştem că Serge Veber avea multă dreptate. Deşi, ca să-şi consolideze mai bine pledoaria, în încheierea articolului, îi „desfiinţa“, rînd pe rînd, pe Fatty, Stan şi Bran, fraţii Marx, fraţii Ritz... considerînd – francezul din el ! – că Fer- nandel ar fi fost singurul comparabil cu Chaplin.

Cu riscul de a încasa nu cîteva palme, ci o bătaie... **ca-n** filme, nu putem subscrie la o asemenea opinie !

♦

La o anchetă în cadrul căreia s-a pus întrebarea (sau întrebările) : „Care este primul film căruia i-aţi păstrat o amintire vie, şi de ce ?“, François Mauriac răspundea : „N-am noţiunea timpului şi n-aş şti să spun dacă *Minierele din New York* se situează înainte sau după primele filme ale lui Chariot. îmi închipui că *Misterele din New York* m-au sedus din motivele cele mai mediocre : exact cum un roman poliţist bine făcut te ţine încordat tot timpul.“

Marc Chagall, invitat să răspundă la aceeaşi anchetă, afirma : „...în primul rînd Chariot el însuşi în primele filme, esenţa lui Chariot.“

Iar Jean Cocteau dădea următorul răspuns :

„Un film al lui William Hart – al cărui nume l-am uitat – şi *Forfaiture* cu Sessue Hayakawa, film care a dovedit că cinematograful poate fi o armă în mîinile dramaturgilor. Fireşte, au fost de asemenea filmele lui Chaplin. Dar Chaplin reprezenta ceva în afara cinematografului. Revăzîndu-i filmele, am fost izbit de atmosfera à la Kafka introdusă în ele.“

♦

Un vibrant omagiu i-a adus lui Charlie Chaplin Ilya Ehrenburg, într-un articol intitulat „Apărătorul omului“, căruia i-am rezervat un spaţiu amplu, în 1947, 336 în „Cinema“.

Iată cîteva fragmente :

„L-am văzut pe Chaplin, pentru prima oară, **în** timpul celuilalt război, cel căruia odinioară i se spunea «ultimul» şi care astăzi e numit cu modestie : «primul război mondial». Pe ecran, o ciosvîrtă de om îşi agita comic picioarele făcîndu-ne să înţelegem că o sfidare era aruncată forţei şi vanităţii.

între cele două războaie, Chaplin-«Charlot» nu **s-a** mărginit numai să amuze oamenii, dar i-a şi susţinut. într-adevăr, nici înaltele instituţii, nici filosofii, nici înţelepţii nu apărau omul. Un comedian făcea asta. Trecea drept un clovn. Era un erou.

Să fie ultimul dintre poeţi ? El are încă visuri, acum, cînd oamenii au uitat visul. El crede încă în dragoste, acum, cînd oamenii nu mai cred decît în bani, în tancuri.

El n-a luat arta drept tehnică, nici tehnica drept artă. Cînd marele mut a devenit un mare limbut, Chaplin n-a imitat teatrul. El a rămas un comedian al ecranului. înţelesese stilul particular al cinematografului.

Nu s-a înclinat în faţa maşinii. Ştia că destinul omului nu se măsoară cu viteza unui automobil, nici cu magia prin care un excelent porc se transformă într-un salam de proastă calitate. Voia să apere omul de vasul de escortă al morţii. Cine s-ar putea mira că şi-a dat inima luptei împotriva fascismului ? Pentru el nu era, ca pentru atîţia alţii, un simplu episod, ci o chestiune vitală. Concepuse *Dictatorul* său cu mult înainte ca anumiţi oameni politici să fi condam- 337

nat fascismul. 'Nu era un comentator care ţinea isonul celorlalţi, ci un precursor. Dealtfel, fasciştii înţeleseseră de mult primejdia pe care o prezentau pălăria melon şi bastonaşul : odată cu libertatea, ei izgoniseră din Germania umbra lui Chaplin.“

♦

Recapitulînd, Charlie Chaplin a fost recunoscut de mari personalităţi ca pionier al cinematografiei, ca mim genial, ca slujitor al umanităţii.

încă o dată, să nu dăm crezare veştii că Charlot ar fi murit !

STARURI DE ODINIOARĂ

Figuri ilustre pe ecranele bucureştene
în perioada dintre cele două războaie : Louis Jouvet, Danielle Darrieux, Mae West, Jeanette MacDonald, Claudette Colbert, Sylvia Sidney, Myrna Loy • Viaţa, personalitatea şi unele ginduri, în cîteva secvenţe

A fost odată ca niciodată...

1

La un vechi şi vestit castel din apropierea Parisului, care a fost scos în vînzare de proprietarul său – un bătrîn aristocrat decăzut – se prezintă într-o bună zi un ofertant „serios“.

Dar aspectul său de proaspăt îmbogăţit stîrneşte dezamăgirea şi chiar revolta austerului duce. „Ce timpuri ! Ce timpuri !“

exclamă el mînios. Castelul 339 său să adăpostească nişte burghezi arivişti în vinele cărora nu curge nici o picătură de sînge albastru ? Cum ar putea cuteza să calce tradiţia familiei sale ? Ce-ar spune strămoşii săi din tablourile atîrnate pe pereţi ? Fără îndoială că s-ar mişca în rame şi i-ar întoarce spatele. Nu ! Niciodată nu va săvîrşi o asemenea impietate 1 Sub avalanşa de insulte a ducelui, bietul cumpărător rămîne dezorientat. Arată provenienţa onestă a averii sale, apelează la sentimentele de omenie ale ducelui şi, în faţa hotărîrii neclintite a acestuia, aruncă în joc argumentul suprem : o arvună de un milion de franci.

Acest şantaj „sentimental" are efectul unui trăsnet asupra bătrînului proprietar. Firea sa profund emotivă nu poate rămîne insensibilă faţă de un asemenea gest... Afacerea e încheiată – bineînţeles pe cuvînt de onoare, cum se cuvine între oameni de lume – şi cumpărătorul pleacă fericit, frecîndu-şi mîinile de satisfacţie...

A doua zi, pe prima pagină a ziarelor, se poate citi următorul titlu : „Un abil escroc păcăleşte un naiv vînzîndu-i un castel al statului". Poliţia întreprinde... etc., etc.“

— D. Recamier este acasă ?

— Nu.

— I-am adus dulapul pe care l-a comandat la ma-
840 gazinul nostru.

— Nu mi-a lăsat vorbă, răspunde camerista.

— Totuşi, n-o să ne cărăm cu el înapoi. Trebuie să-l instalăm în apartamentul d-sale. Fii, te rog, drăguţă şi dă-ne cheile.

Maniera de a vorbi a îndrăzneţului hamal care pare a avea experienţa conversaţiilor cu cameristele credule şi predispuse la romantism îşi face efectul. Şi astfel, trei cărăuşi pătrund în apartamentul d-lui Re- camier şi depun mobila în sufragerie.

Dar, vai !, s-a săvîrşit o eroare. Camerista avea dreptate. Dulapul nu era pentru stăpînul ei, ci pentru alt Recamier care locuieşte în apropiere. Cei trei se înapoiază după cîteva minute spre a ridica dulapul şi a-l duce adevăratului proprietar.

— Curios ! Parcă era mai uşor înainte – spune, zîmbind, şeful cărăuşilor. Intr-adevăr...

în ziua următoare, ziarele anunţă, la loc de cinste, eu litere groase : „Celebrele colecţii Recamier au fost furate printr-un truc ingenios. Hoţul se afla într-un dulap...“

3

Sîntem în holul unui luxos hotel, printre oaspeţii căruia se află şi un faimos bijutier. -

Un bărbat înalt, distins şi elegant se adresează portarului rugîndu-l să-i anunţe

bijutierului vizita sa.

în apartamentul acestuia aflăm despre ce şi mai ales despre cine e vorba. Străinul, un suedez, propu- 341

sese bijutierului spre vînzare mai multe piese rare şi acum venise să se intereseze asupra căreia dintre ele îşi fixase alegerea.

— Iată, aceasta îmi place, îi spune bijutierul arătînd spre un minunat smaragd.

În aceeaşi zi, ziarele publică o ştire senzaţională : „Un bijutier jefuit într-un hotel de către un necunoscut...“

4

În acelaşi hotel în care a fost săvîrşit furtul căruia îi căzuse victimă bijutierul, îşi face într-o zi apariţia un individ timid şi stângaci. De profesie agent comercial, reprezentant al unei mari şi cunoscute fabrici de butoni, el a fost trimis de şeful său spre a obţine o comandă importantă de la un mare negustor italian aflat în trecere prin Paris. Element mediocru, lipsit de iniţiativă, agentul a căpătat un avertisment sever din partea întreprinderii sale. Dacă nu va reuşi nici de astă dată să obţină o comandă, îşi va pierde slujba. Bietul om ! Iată-l în hol, stingher, sfios, paralizat de cadrul luxos al hotelului, aşteptînd Cu sufletul la gură să fie primit de marele negustor. Dar de ce se uită atît

de stăruitor la el portarul ?

II cunoaşte ? L-a mai văzut undeva ? E sigur că n-a mai dat niciodată ochii cu el.

În sfîrşit, italianul a binevoit să-l invite în aparta- $42 mentul său.

— A, despre asta era vorba ? O comandă de bufoni ? Nu mă interesează.

Zadarnice toate stăruinţele bietului agent care vorbeşte despre calitatea extraordinară a bufonilor, despre frumuseţea lor, despre rentabilitatea afacerii, despre tot ce-i trece prin minte... Şi, pe măsură ce pledează cu aprindere, imaginea unui funcţionar dat afară din slujbă pentru incapacitate se conturează din ce în ce mai clar în faţa ochilor săi.

Dar iată că, deodată, se întîmplă un miracol.

Negustorul îi iscăleşte numaidecît o comandă importantă, începe să-i vorbească frumos şi-l roagă chiar să primească o sumă însemnată drept avans... Ce s-a întîmplat ? Cine a săvîrşit această minune ? Un telefon. Un telefon primit între timp de la portarul hotelului care-l înştiinţase că omul venit în vizită la el este una şi aceeaşi persoană cu periculosul escroc care-l jefuise pe bijutier. îşi adusese aminte, era sigur... Dealtfel, anunţase poliţia şi organizase paza tuturor ieşirilor din hotel. Nu va putea să scape...

5

într-adevăr, n-a putut scăpa. Iată-l la comisariatul de poliţie, unde toate victimele escrocheriilor de mare amploare săvîrşite în ultimul timp la Paris au fost chemate să-l Identifice.

Nu mai încape nici o îndoială. Aceeaşi statură, acelaşi mers, aceeaşi voce. El e ! – spun, rînd pe rînd,

O LUME DF. CELULOID

cumpărătorul castelului, camerista domnului Recamier, bijutierul, negustorul italian.

Sărmanul Gabriel Dupont, pe care doar şeful său nu-! poate acuza de altceva decît de incapacitate profesională, este uluit de gravele învinuiri ce i se aduc. Habar n-are de nimic. Nu-l cunoaşte pe cumpărătorul castelului, n-a văzut-o în viaţa lui pe camerista domnului Recamier ; cît despre negustorul italian, n-a făcut nici o presiune asupra lui pentru a-i iscăli comanda.

Totuşi, victimele îl recunosc şi-l acuză... Iată însă că, spre uimirea acestora, Gabriel Dupont apare, la un moment dat, într-o lumină nouă şi toate acuzaţiile îşi pierd temeiul : are un alibi. O mărturie senzaţională a unei colege de birou îl salvează şi, în acelaşi timp, victimele însele încep să se îndoiască şi să nu-l mai... recunoască. Gabriel este pus în libertate.

6

Dar atunci cine a săvîrşit toate escrocheriile care au scandalizat Parisul ?

Manuel Ismora, un individ cinic, brutal

şi lipsit de scrupule, care-şi ascunde activitatea nefastă sub paravanul unui atelier fotografic. El a fost „ducele* care a vândut castelul statului, el a fost „hamalul“ care a prădat casa domnului Recamier, tot el a fost 344 „suedezul“ care l-a jefuit pe bijutier.

Gabriel Dupont n-a fost decît... victima asemănării sale uluitoare cu escrocul. Nici nu ştia de existenţa acestuia.

Şi, totuşi, iată-i împreună... Vă surprinde, nu ? Şi pe sărmanul Gabriel, căruia Ismora a îndrăznit să-i propună să devină dublura lui, spre a-şi putea continua escrocheriile nestingherit de poliţie.

Cînd Gabriel încercase să se sinucidă spre a şterge stigmatul închisorii din conştiinţa sa, Ismora intervenise la timp pentru a-l împiedica să se înece. Prin cuvinte frumoase şi făgăduiala unui viitor mai bun, **a** izbutit să obţină asentimentul lui Dupont.

De aci înainte, fostul funcţionar va trebui deci să apară din cînd în cînd în pielea lui Ismora. El **este** învăţat să vorbească şi să mănînce ca Ismora şi, în- tr-o bună zi, apare în rolul patronului atelierului **fo**tografic. Toată lumea îl confundă cu adevăratul proprietar. Partida poate fi socotită cîştigată...

7

Uneori, Gabriel trebuie să-l înlocuiască pe escroc şi... în braţele frumoasei Coraline care este fericită să audă în sfîrşit şoaptele de dragoste aşteptate zadarnic de la celălalt.

Dar, la un moment dat, Gabriel se îndrăgosteşte **de** iubita patronului său şi acesta, sesizînd **primejdia care** i-ar putea răsturna toate planurile, îi porunceşte să «e arate mai rezervat faţă de ea. Coraline îl iubeşte

şi ea. Trecînd fără să-şi dea seama din braţele unui bărbat cinic şi rece care este amantul ei, în cele ale unui îndrăgostit ce o adoră, Coraline rămîne uluită de schimbările bruşte, de trecerile de la o ironie muşcătoare la o timiditate plină de tandreţe.

După o serie de lovituri izbutite*, Ismora, neliniştit de evoluţia idilei „dublurii" sale cu Coraline, porunceşte membrilor bandei sale să-l suprime pe Gabriel Dupont. De data aceasta, asemănarea extraordinară care l-a slujit în atîtea împrejurări, îi joacă o festă : ucigaşii se înşeală şi-l împuşcă pe şeful lor.

Dar, înainte de a muri, Ismora se răzbună declarînd poliţiştilor că el este Dupont şi, deci, adevăratul escroc nu şi-a primit încă pedeapsa.

Aceasta a fost povestea unui film intitulat *Alibi,* **sau** *Omul din umbră,* **care sublinia varietatea infinită de posibilităţi a unui mare actor de odinioară : Louis Jouvet.**

într-adevăr, ducele, hamalul, funcţionarul, cinicul. Ismora, candidul Dupont, toţi erau încarnaţi de Jouvet cu o uimitoare individualizare a caracteristicilor fiecărui personaj.

O atît de bogată gamă de măşti şi

structuri uneori diametral opuse poate constitui un examen concludent pentru orice interpret.

Pentru Jouvet a fost doar o reconfirmare a unor însuşiri de mult cunoscute care-i aduseseră stima şi >46 admiraţia unor largi pături de spectatori.

Totuşi, Louis Jouvet n-a fost ceea ce se numea pe vremea aceea un star. Dimpotrivă, a fost un anti-star. Nu avea o frumuseţe în sensul comun al termenului, ci una -de substanţă, de esenţă, spiritualizată.

Dar mai presus de orice, ave a calitatea aceea atît de greu dacă nu imposibil de dobîndit care se numeşte, în teatru ca şi în cinema, stil sau, cum le place francezilor s-o numească, rasă.

Prezenţa lui pe scenă – căci, în primul rînd, a fost actor de teatru – sau pe ecran era fascinantă, coplesitoare, ţinînd tot timpul pe spectator sub vraja personalităţii sale uriaşe. Jocul lui avea sobrietate, echilibru, armonie, limbajul şi atitudinile sale nu cunoşteau trivialitatea, refuzau efectele facile.

Născut la 24 decembrie 1891 la Finistère, a fost silit de părinţi să urmeze stomatologia dar, după o scurtă perioadă, abandonează această cale pentru adevărata lui pasiune : teatrul.

întreprinde numeroase turnee în perioada eroică a teatrului cînd actorii îşi improvizau costumele din cearceafuri de pat, din feţe de mese şi din perdelele mîncate de molii ale hotel urilor sărăcăcioase unde locuiau şi cînd, cu pantofi cu pingele de carton în picioare, cucereau publicul.

A avut prilejul să abordeze un repertoriu vast şi variat : *Thérèse Raquin, Contele de Monte Cristo,* unde interpreta mai multe roluri, printre care şi pe cel al lui Edmond Dantès. îşi învăţa textele în patru

zile, se îmbrăca şi se dezbrăca în grajduri şi dornica uneori pe mese de biliard. Trece prin toate melodramele, de la *Cocoşatul* la *Afacerea curierului din Lyon,* apoi joacă în *Hernani* şi *Ruy Blas* de Victor Ilugo. La Paris, face pe dublura la „Odeon“ unde este plătit cu doi franci pe seară. Avea aerul unui ascet prost hrănit şi convingerea că „meseria de comedian este o meserie de artizan care nu cere o mare cunoaştere a lucrurilor şi nu ne pretinde decît să gîndim. Este o chestiune de sensibilitate“.

în 1907, cu ajutorul unui prieten, devine directorul unui teatru, dar trebuie să-l părăsească foarte repede, lăsînd în urmă o datorie de două mii de franci pe care o va acoperi cu greu din veniturile lui extrem de modeste.

Părinţii refuzînd să-i mai acorde vreun ajutor, este obligat, la un moment dat, să care pachete pentru un negustor de mătăsuri, primind drept plată nişte sume infime.

în 1909 se prezintă la Conservator interpretînd *Horaţiu* şi *Şcoala femeilor.* Trei eşecuri succesive îl determină să renunţe la învăţămîntul oficia], mulţu- mindu-se să audieze cursurile unui profesor binecunoscut.

între timp, continuă să joace, dar nu-şi va începe cu adevărat cariera decît abia în 1913 cînd îl va cu- noaşte pe Jacques Copeau. Acesta urma să deschidă 348 un nou teatru, cu o piesă de Moliere. Sala era mică

şl acustica detestabilă, dar inima animatorilor era mare. Prima reprezentaţie a avut loc la 1 octombrie 1913. Copeau era ajutat de prietenii săi de la „Nouvelle Revue Française“ : Francis Jourdain imaginase decorurile, Valentine Rau se ocupase de costume, Léon-Paul Fargue scria adresele, Roger Martin du Gard se ocupa de garderobă, iar Duhamel făcea oficiul de sufleur. Publicul a reacţionat fără prea mare entuziasm, dar cîţiva critici au fost în delir. Unul a scris : „Niciodată Molière n-a fost mai bine servit...' Cei doi medici m-au înnebunit.“

Unul din cei doi medici era Jouvet.

Anii trec, succesele se adună şi cel care eşuase atît de lamentabil la Conservator ajunge imul din marii actori ai Franţei. în 1924, devine director la „Comédie des Champs-Elysées“, iar în 1934 preia conducerea teatrului „Atelier“, pentru ca în 1948 să-l în- tîlnim la catedra Conservatorului din Paris, clasa comedie...

O trecere în revistă a activităţii sale cinematografice stîmeşte unele nedumeriri. în 1910, apare în *Shylock* cu Harry Baur şi abia după douăzeci de ani îl reîntîlnim în *Topaze* al lui Marcel Pagnol.

De-a lungul unei prestigioase cariere căreia i se va pune capăt în 1951, odată cu

trecerea în nefiinţă a actorului, pot fi întâlnite numeroase creaţii memorabile : *Chermesa eroică,* în regia lui Jacques Feyder ; *Azilul de noapte,* după Gorki, realizat de Jean Renoir ; *Un carnet de bal,* savurosul film al lui Jnlien

Duvivier ; *Marsilieza,* **a cărui regie era semnată de Jean Renoir ;** *Hôtel du Nord* **al lui Marcel Carné ;** *Apus de glorie* **şi** *La charrette fantôme,* **ambele girate de Julien Duvivier ;** *Volpone* **realizat de Maurice Tourneur şi, în sfîrşit,** *Omul din umbră* **al lui Jean Dré ville.**

Posesor al unei bogate experienţe teatrale, profesorul Jouvet şi-a expus opiniile, gîndurile, ideile în- tr-o carte intitulată *Réflexions du comédien,* **în care există numeroase pagini consacrate regiei de teatru, unele crochiuri de portrete şi cîteva aprecieri pertinente asupra relaţiilor dintre arta scenică şi cea a ecranului.**

Scria Jouvet : „Şi a venit cinematograful, maşină- unsaltă nou-nouţă, monstru devorator de materie dramatică sub toate formele. Mai întîi i-a fumizat-o teatrul liber ; într-adevăr, din această gogoaşă de mătase a izbucnit strălucitul fluture care, astăzi, freamătă pe cel de-al patrulea zid în sfîrşit materializat."

Deşi imaginea sa n-a fost agăţată niciodată pe un perete, deşi filmele sale n-au constituit mari succese de casă, Jouvet a rămas adînc gravat în amintirea

celor ce i-au preţuit talentul.

Nu numai fan-ii, ci şi arta are ciudăţeniile ei...

♦

Ca şi Jouvet, deşi nu se poate stabili nici o punte de contact între ei, afară doar de faptul că amîndouă 850 vedetele au vorbit lumii, pe registre diferite, despre

măiestria şcolii franceze de teatru şi cinema, Danielle Darrieux a rămas un copil răsfăţat al amintirilor noastre.

Spre deosebire de filmele lui Jouvet, cele ale Daniellei Darrieux erau puncte de atracţie nu numai pentru un număr limitat de spectatori, ele constituiau ceea ce în literatură numim astăzi „best sellers“.

Mayerling, filmul lui Litvak, în care apărea alături de Charles Boyer ; *Băietana* şi *Prima iubire,* ambele turnate în regia soţului ei, Henri Decoin ; Taras *Bulba,* în care rolul titular era deţinut de Harry Baur, au însemnat trepte importante în evoluţia vedetei.

Epoca postbelică a înfăţişat publicului o Danielle Darrieux victorioasă asupra timpului, căreia anii nu izbutiseră să-i micşoreze farmecul, oferindu-i dimpotrivă o maturitate artistică incontestabilă.

Dovada cea mai evidentă a fost rolul din *Roşu* şi *Negru,* transpunerea romanului lui Stendhal, în care Gérard Philippe, în ciuda strălucirii şi a tinereţii sale, a trebuit să se recunoască umbrit şi să spună : „după dumneavoastră, doamnă“.

Iar *Domnişoarele din Roche fort* i-au ajutat şi ele pe cinefilii de odinioară să-şi reamintească cele mai bune momente din viaţa cinematografică a vedetei care, pe vremea aceea, îşi putea permite uneori să trişeze, folosind farmecul privirii şi al surîsului. Nu împlinise încă 20 de ani...

în 1947, **o** colegă de şcoală a Daniellei Darricux **a** povestit revistei „Film Pour Vous“ cîteva amănunte din adolescenţa actriţei.

Se născuse la Bordeaux, la 1 mai 1917. Tatăl sât: era medic. Mama rămăsese singură cu trei cop:- Danielle, Claudette şi Olivier. Familia era foar:< unită şi între copii nu existau mari diferenţe ck vîrstă.

Spre a-şi putea întreţine odraslele, mama a fus: nevoită să dea lecţii de canto. Era o bună muziciană şi poseda o voce minunată. La început, se gîndise s-<- determine şi pe Danielle să devină cîntâreaţă. Dur Danielle considera vocalizele drept nişte exerciţii prea plictisitoare şi-şi descurajase mama caro, m lipsă de ceva mai bun, se consolase aceeptînd violoncelul. Pe Danielle o pasiona acest instrument poav. şi fiindcă existau foarte puţine violonceliste şi ei •; plăcea întotdeauna să nu fie ca toată lumea.

Avea multă facilitate, spunea colega ei. Cînd ora vorba de ea, pe toate buzele flutura fraza „micuţa Danielle e extrem de înzestrată“.

Era adesea prima din clasă. Ceea ce le cam înciuda pe colege, deoarece nu putea fi socotita studioasă ş> muncea foarte dezordonat.

Avea, de asemenea, degete de zînă. Rochiile pe care le confecţiona pentru păpuşile ei erau minunate, ca şi puloverele tricotate, cu desene drăguţe şi **952** fanteziste.

Locul ocupat la învăţătură, calităţile de muziciană ca şi cele de croitoreasă i-au adus stima mamelor. Era dată adesea drept exemplu. Nu se putea numi totuşi un copil cuminte, blînd ; avea un caracter mai degrabă turbulent.

„Ce prostie, spunea Danielle prietenei ei, să fii fată. Tare mi-ar fi plăcut să fiu băiat. M-aş fi făcut marinar sau explorator, sau orice, numai să mă mişc, să nu stau tot timpul locului."

Prietena îşi amintea apoi de o altă confidenţă. „Devenisem foarte intime. într-o bună zi, mi s-a destăinuit : Ştii, dragă, sînt îndrăgostită. E formidabil."

Era primul ei flirt. Nu împlinise încă cincisprezece ani. El îi împlinise de mult. Era înalt şi sportiv. Se duceau cu barca pe lacul din Bois de Boulogne. Dar nu ca să se plimbe, aşa cum fac îndrăgostiţi!. Ci ca să dispute meciuri de visle. Prin mijlocirea lui Oli- vier, el îi trimitea versuri, la care ea răspundea în timpul orelor de matematică. Prietena avea sarcina s-o prevină dacă risca să fie surprinsă.

Un dialog interesant a avut loc la un moment dat între ele :

— Simt că nu-l voi putea iubi decît pe el toată viaţa, spuse Danielle.

— Dar mama ta, ce crezi c-ar spune dacă ar şti ?

— Mama nu ştie nimic. Am să-i fac surpriza în ajunul căsătoriei. Deocamdată, pe mama n-o preocupă în legătură cu mine decît o idee : să fac ca-

rieră în muzică, să devin violoncelistă. Ar vrea să intru la Conservator.

— Ţi-ar place ?

— Da, destul. Dar e greu ; trebuie să munceşti mult.

— Eu, dacă ar fi să aleg o carieră artistică aş prefera cinematograful, a spus prietena.

Danielle izbucni în ris.

— Cinematograful I Ah ! Nu, asta niciodată.

— De ce ?

Se strîmbă.

—- Nu ştiu. Nu-mi spune nimic. Nu-mi place cinematograful. Mă duc rareori la filme şi atunci mă plictisesc.

Intr-adevăr, Danielle era poate singura elevă din ■toată şcoala care nu colecţiona pe furiş fotografiile .rc- ■ lorilor de renume. Dacă 1 s-ar fi deschis pupitrul, s-ar fi găsit un pacheţel îngrijit legat cu o panglică cu scrisorile iubitului ei, jurnale de modă şi, ne o foaie de varză, doi melci galbeni cu dungi maron. Danielle îşi vîrîse în cap să-i dreseze şi să-i prezinte ca un număr de circ.

Danielle avea treceri bruşte de la o stare de spirit la alta. Era cînd veselă, cî.nd tristă.

întrebată de prietena ei ee i se întîmplă, Danielle răspunse că nu ştie, că s-a săturat de tot, de casă, de şcoală, susţinînd că viaţa trebuie să fie totuşi altceva.

Se făcuse frumoasă şi-şi depăşise şi din acest punct **354** de vedere colegele.

într-o zi s-a răspîndit ca fulgerul ştirea **că Da-**nielle Darrieux va face cinema !

Citise într-un ziar un anunţ conceput îh felul ur-mător : „Casa Vandal şi De Iac, care va turna filmul Le Bal, după un roman de Irene Nemirowsky, caută tinere între cincisprezece şi şaisprezece ani pentru probe.

Această ofertă îi căzuse sub ochi într-un moment de restrişte. Se ştia frumoasă. Totuşi, cîteva zile şovăi. Apoi, se hotărî brusc. Fără să spună vreun cu- vînt cuiva, îşi depuse candidatura scriind o scrisoare. Drept răspuns, i se ceru să se prezinte într-o dimineaţă.

Ajunsă în faţa clădirii, avu o clipă de trac. Dar această spaimă îi întări hotărîrea. Nu putea accepta ideea de obstacol în calea voinţei cuiva. Nici chiar atunci cînd era vorba de ea însăşi. Se avîntă pe coridor, urcă scara lovind un bărbat care cobora. El îşi ceru iertare.

— Pardon, domnişoară !

Era deja pe palier. Domnul se întoarse înapoi, **o** ajunse m anticameră, o luă de mină, o conduse în biroul său.

— Eu sînt domnul Vandal. Cred că am să te angajez.

•— Vă previn. Nu ştiu să fac absolut nimic.

— Cu atît mai bine. Nu va trebui să-ţi înlăturăm deprinderile proaste.

— Şi apoi, va trebui totuşi ca mama să fie **de** acord.

Mama spuse da. Danielle îşi începu cariera **de vedetă.**

Dar nu părea prea entuziasmată.

întrebată de prietena ei ce a determinat-o atunci să accepte, Danielle a răspuns : „Necunoscutul. Poate că va fi o aventură frumoasă, sau pur şi simplu o aventură."

— în sfîrşit, iată-te fericită, i-a spus prietena.

— încă nu ştiu. îţi voi spune mai tîrziu, a sunat răspunsul.

După consacrarea în Europa, Danielle Darrieux **a** trăit a doua „mare aventură", voiajul la Hollywood. Era în 1938.

Abia ajunsă în cetatea filmului american, toţi experţii şi tehnicienii specialişti în problemele de frumuseţe au aruncat o privire expertă asupra ochilor ei imenşi şi asupra picioarelor ei impecabile. „Aceasta este o fată într-adevăr frumoasă, au declarat ei în cor, nu trebuie să ne îngrijoreze soarta sa, nimic nu va izbuti s-o urîţească."

Danielle s-a arătat afabilă, îndatoritoare cu ziariştii şi reporterii fotografi. în ziua cînd a debarcat la New York a pozat, cu o resemnare stoică, pentru **180** de fotografi.

în fiecare seară, se ducea împreună cu soţul ei, sce- **356** naristul şi regizorul Henri Decoin, în diverse săli de

cinema. Voia să studieze jocul actorilor americani, să se familiarizeze cu accentul lor şi să-şi dea seama de felul cum reacţionează publicul acolo. Contractul **pe** cinci ani pe care-l semnase cu Universal (pentru un total de un milion de dolari) o obliga să facă două filme pe an în America.

în general, Danielle era foarte conştiincioasă, iar în ceea ce priveşte memorarea textelor sale, nu uita niciodată un rind dintr-un manuscris de şase pagini. Două lecturi îi erau suficiente ca să reţină orice text. O lectură cu voce tare îi era de ajuns, datorită unei excelente memorii vizuale.

Primele probe americane au fost, după părerea soţului ei, superioare, sub raportul fotografiei şi al vocii, tuturor filmelor sale anterioare. Testul de machiaj era de asemenea bun, după părerea studioului, dar Danielle a ţinut la machiajul propriu.

— Bine, dar machiorul nostru ne-a adus un milion de dolari cu ceea ce a ştiut şă facă din Boris Karloff, a obiectat delegatul studioului cînd vedeta a refuzat orice ajutor.

Danielle s-a înfuriat :

— Eu mă cunosc de douăzeci de ani şi pe acest machior îl văd acum pentru prima oară ! Cu sistemul vostru, toate femeile seamănă între ele şi tuturor li se aplică gene false.

Aluzia Ia Karloff şi la milionul de dolari a îndir- jit-o şi mai mult. A încercat o imitaţie îngrozitoare a lui Karloff :

— Prin urmare, găsiţi că Darrieux seamănă cu Karloff ! Nu ! Nu vreau să aud de nimic !

într-un reportaj transmis din America şi intitulat „Şapte luni la Hollywood“, Danielle Darrieux povestea că, după ce a aşteptat şase luni, este în sfîrşit mulţumită că a început să .turneze filmul mult căutat... că nu regretă aşteptarea fiindcă soţul ei a ieşit învingător pînă la urmă. Citise scenariul.şi ii plăcuse. Afară de aceasta, regia i se încredinţase lui Henri Koster care obţinuse două frumoase succese **cu** Deanna Durbin.

Se pare că publicul american, nu s-a arătat aţii de entuziasmat cum se credea de vedeta importată şi „marea aventură“ s-a terminat intr-adevăr ca o mare aventură, dar intr-un sens nedorit.

Reîntoarsă în patrie, Danielle Darrieux a reuşit, prin creaţiile ei, să-şi recîştige stima şi afecţiunea spectatorilor, făcîndu-i să uite supărarea pe care le-o pricinuise prin mica ei trădare... Presa i-a acordat şi ea din nou toată atenţia, au reînceput să apară reportajele, interviurile.

într-unul din'acestea, publicat prin 1946 în revista **pariziană „Cinevie“, a fost întrebată : „Cînd v-aţi descoperit vocaţia artistică ?“ Răspuns : „în ziua în care am pătruns pe platoul unde Dulac şi Vandăl turnau Le *Bal.* Niciodată pînă atunci nu simţisem nici cea mai mică vocaţie**

artistică.“

Vrînd să afle dacă vedeta obişnuieşte să meargă 338 pentru plăcerea ei la cinema, ziaristul a descoperit

că „foarte adesea“. Ii plac tot atît de mult premierele ca şi reluările, bineînţeles cele excepţionale. Dar să-şi revadă vechile filme ?

„Să le revăd ? Niciodată. Sînt unele pe care nici nu le-am văzut. Probele care mi se arată în sala de proiecţie a studioului îmi par suficient de concludente. în ceea ce priveşte cele mai bune filme ale mele, am acceptat să particip la premiera lor.“

Cea mai neplăcută amintire din cariera ei de actriţă ?

Juca în *Jeux dangereux,* o piesă în care trebuia să-şi tragă un foc de revolver în piept. într-o seară, apasă pe trăgaci... nimic. Apasă din nou, tot nimic. Deznădăjduită, a izbucnit în plîns, a aruncat revolverul şi a fugit la cabină.

Care este prima calitate care se cere în cinematograf ? Frumuseţea, fotogenia, talentul sau aspectul fizic atrăgător ? – a vrut să afle reporterul.

Vedeta i-a răspuns :

„în primul rînd talentul, care este esenţial, apoi fotogenia. Frumuseţea şi atracţia fizică sînt calităţi secundare care, după părerea mea, au mai puţină importanţă.“

Daniel le Darrieux le-a avut pe toate..:

♦

Una dintre cele mai interesante şi mai pitoreşti figuri ale Hollywoodului interbelic a fost, fără îndoială, Mae West, autoarea „scandaloasei“ invitaţii adresate băr-

taţilor, „come up and see me sometîmes“, formulă care a avut şi ea un aport la transformarea vedetei, astăzi aproape nonagenară, intr-un mit, intr-o legendă.

Deşi adusese pe ecran un tip nou —. femeia cu forme pline – şi publicitatea batea monedă pe acest amănunt, Mae West nu putea fi în nici un caz socotită un simplu tip inedit, produs al laboratoarelor de fabricat staruri.

Ea era, în primul rînd, o artistă adevărată, o artistă cu personalitate. Femeie inteligentă, cultivată, şi-a produs, scris şi interpretat unele filme.

în autobiografia sa, scrisă cu atîta căldură, pasiune, inteligenţă şi sensibilitate^ „Lupta cu îngerul“ An- thony Quinn are cîteva pagini savuroase în legătură cu întîlnirea şi „ciocnirile“ sale cu Mae West.

Astfel, povesteşte Quinn : „Ea mă privi fix preţ de o clipă şi-mi spuse : «Ia vino încoace, băiete». M-am îndreptat spre ea. Avea ceva provocător şi vulgar în felul ei de a fi. «Cu ce te ocupi ?» întrebă ea pe patru tonuri diferite. «încerc să fiu actor.» «A, unul din ăia ? Poate peste cîţiva ani te voi putea folosi. Pentru moment eşti cam prea tînăr pentru mine.» N-am vrut să întind coarda, spune Quinn. «Bine, voi reveni cînd voi socoti că sînt destul de copt.»“

Mai departe, povesteşte cum, în timp ce-şi interpreta rolul pe scenă, a auzit aplauze. S-a oprit. Era Mae West care şedea în fundul sălii. A străbătut în-

tervalul dintre scaune şi i-a spus : „Eşti foarte bine.' Poate că am trecut cu vederea peste ceva bun.“ Şi, întorcîndu-se spre regizor : „Cred câ băiatul are stofă. În locul dumitale, i-aş da rolul.“ „Bine, ripostă el, dar rolul e al unui bărbat de şaizeci şi cinci de ani...“ „N-ai decît să-l machiezi pe puşti ; va fi senzaţional.“ Cuvîntul ei a fost hotărîtor. Quinn a căpătat rolul'şi a început repetiţiile.

Anthony Quinn a jucat rolul şi a avut succes.

Mae West a venit în cabina lui, l-a îmbrăţişat şi **i-a** spus : „Ai împlinit aşteptările- mele, tinere. Sper că, intr-o zi, vei putea împlini şi celelalte aşteptări **ale** mple.“

Quinn îşi aminteşte apoi : „Mae West era într-adevăr foarte drăguţă cu mine, dar nu s-a sfiit să se tîrguiască sîngeros. în mod normal, rolul meu ar fi trebuit să fie plătit cu douăzeci şi cinci de dolari pe săptămînă, dar ca îmi spusese : «-Copile, asta-i o experienţă valoroasă pentru tine şi eu nu vreau să te stric. De fapt, tu ar trebui să-mi plăteşti mie că interpretezi acest rol, totuşi, poftim, cu iţi dau zece dolari pe săptămînă.»“

Cîteva pagini mai încolo, Quinn revine asupra problemei materiale.

„Atîta timp cit am jucat în *Paturi curate,* am avut unele greutăţi cu Mae West în privinţa salariului meu. Speram să devin un membru permanent al trupei şi i-am spus că, pentru douăzeci şi cinci de dolari pe

săptămână, eram dispus să semnez un contract pe şapte ani. Din fericire, m-a refuzat. Mai târziu, când am întîlnit-o într-o zi, mi-a spus : «După cum văd, te descurci foarte bine, micuţule. Mi se raportează fel de fel de lucruri despre tine». **«Asta v-o datorez dumneavoastră, domnişoară West, şi faptului că mi-aţi permis să joc în piesă.» «O, micuţule, nu mi-eşti dator cu nimic.» Şi apoi, urmă celebra ei frază : «De ce nu urci odată la** mine să mă vezi ?»".

„Nu ştiam niciodată **cînd glumeşte, căci tot ce spunea ea avea** două înţelesuri. Din pură politeţe, am. răspuns **că** şi mie mi-ar face **plăcere, dar ea m-a invitat chiar** pentru seara aceea."

Povestea care a urmat – delicioasă ca descriere **şi x** amănunte – este prea lungă spre a o reproduce. **Pe** scurt, Anthony Quinn pretinde că, -vorbindu-i despre **un** rol pe care i-l făgăduia şi punîndu-l să interpreteze unele scene, Mae West ar fi încercat să-l seducă» **dar** el a opus o rezistenţă neînduplecată...

. în sfîrşit, să-i lăsăm această satisfacţie a orgoliului **său** de cuceritor şi să trecem...

„Cînd am venit pe lume, spunea Mae West în cadrul unui ciclu de confesiuni

Amintiri vesele şi triste din copilăria mea..., **în Lamont (Minnesota) – la 17 august 1892, adăugăm noi – „nici o gazetă n-a anunţat evenimentul. Am avut originalitatea să mă nasc într-o duminică ceea ce, veţi recunoaşte, nu e nimic 362 extraordinar. Părinţii mei locuiau într-o căscioară.**

modestă, construită chiar de tata. A doua zi după naşterea mea – o nenorocire nu vine niciodată singură ! – acoperişul casei noastre se prăbuşi. După aceea,' tatăl meu căzu la pat... E tot ce-mi amintesc din vremea sosirii mele pe acest pământ... Cîteva luni mai tîrziu, un incendiu devastă cele trei cartiere ale oraşului. în epoca aceea, majorii-'ie i construcţiilor erau din lemn. Acoperişul nostru arse ca o pălărie de paie. Din fericire, graţie priceperii tatălui şi unchiului meu, parterul şi primul etaj au putut fi ferite de sinistru. Ca fetiţă, se pare c-am fost insuportabilă. Pînă la vîrsta de cinci ani, aveam urîtul obicei de a... spiona. La mîncare, eram foarte capricioasă. Nu mă îndoiesc că educaţia mea a fost un supliciu pentru mama.“

Tatăl, Jack West, era boxer, mama ei spălătoreasă. Micuţa Mae organiza în şcoala din Brooklyn spectacole în care imita pe profesoare.

Cîntăreaţă excentrică într-un circ, la douăzeci de ani se căsătoreşte. îşi pierde apoi soţul. E călăreaţă, trapezistă, comediană... Timp de cîţiva ani, joacă roluri dramatice, în orăşele de provincie. E inteligentă, are darul scrisului. Elaborează un scenariu pe care-l propune unei firme din Hollywood. Un producător avizat îi oferă o şansă. Mae

turnează *Lady Lou.* Cu o privire languroasă, cu o frază fericit aleasă – n-o mai repetăm – face să spumege de mînie toate femeile Americii şi cucereşte toţi bărbaţii.

„în această ţară de fanatic puritanism – avea să scrie, mai tîrziu, un gazetar, – în această citadelă a 363[

filmului unde ligile-burgheze nu iartă nimic, o femeie se bucură de o curioasă indulgenţă. Nici o ligă a decenţei nu poate, sau mai bine spus nu vrea, să lupte împotriva ei. Această femeie este Mae West.“

Spuneam că Mae West avea darul scrisului.

într-un număr din 1933, revista „Pour Vous“ anunţa pe copertă cu litere mari : „în acest număr : ‚Mae West, critic de cinema’*.

Iar în cuprinsul revistei, pe o pagină întreagă, sub titlul „Ce muscă a înţepat-o pe Mae West ?“ publica patru recenzii scrise de celebra... cronicară. Erau analizate două filme americane : *Too hot to handle* cu Spencer Tracy şi Myrna Loy şi *Hold that co-ed* cu John Barrymore şi două franţuzeşti : *Iluzia cea mare,* clasicul lui Jean Renoir şi *Romanul unui trişor,* al lui Sacha Guitry.

Un desen-caricatură semnat Pa vil o înfăţişa pe Mae West La masa de scris reflectînd înainte de a serie, în timp ce o muscă o înţeapă la spate imitîndu-i atitudinea meditativă.

Spre a ne face o idee, am extras cîteva din gîndurile exprimate în două din cele patru cronici.

Din recenzia privitoare la filmul lui Spenccr Tracy:

„în curînd, vom avea mai multe filme de război deeît războaie... Nu-i puţin lucru.

Această realizare a fost dirijată de «sprinterul»

re- 364 gizorilor : Jack Conway, zis «nebunul».

Conway are întotdeauna cîte o păţanie în studio cu fiecare dintre producţiunile sale. De data aceasta, era cît pe-aci s-o ardă de vie pe Myrna Loy. Din fericire, Clark Gabie a reuşit să deschidă la timp uşile cabinei avionului în care biata Myrna ar fi ars ca un pui la rotisor.

Această scenă neprevăzută merita să fie filmată măcar pentru jurnalul de actualităţi. Din fericire n-a fost...

În *Too hot to handle,* Clark Gabie o obligă pe Myrna Loy să-şi răstoarne avionul plin cu un ser împotriva holerei şi cu filme.

în scenariu, Gabie este un reporter cinematografic. Există tensiune, fricţiune între el şi patronul său. Myrna aranjează lucrurile. Ultimatum nr. 1... apoi nr. 2... Loy îl ajută pe Gabie să-şi regăsească fratele într-o junglă din America de Sud. Ea se întoarce şi vede pe un ecran din New York filmele pe care Gabie a vrut să le distrugă...

în ciuda piedicilor, totul se aranjează. Dar nu înţelegi de ce nu s-a aranjat mai devreme.

Nu ştiu dacă aventura te face să simţi o strînsoare la gît sau dacă îţi dilată pleoapele, dar în mod cert te face să-ţi pierzi răsuflarea. Astmaticii să evite filmul.“

Cu privire la *Iluzia cea mare,* Mae West scria :

„Am văzut *Iluzia cea mare,* film francez realizat de Jean Renoir. Filmele franceze se prezintă în Manhattan într-o cadenţă regulată.

Ultimul sosit, un film de război. Este într-adevăr «epoca fierului» pentru cinema. Există, în acest film, două vedete bărbaţi : unul francez, celălalt plicticos.

Se poate ghici numaidecât numele celui de al doilea : Herr Erich von Stroheim, bine cunoscut pentru monoclurile sale şi craniul luminos. Joacă cu atîta siguranţă şi cu a ti ta *self-confidence* incit eşti convins **că** nimic nu i se poate întîmpla.

Dar i se întîmplă tot **felul de lucruri.**

Insă nimic nu-l clinteşte.

E copleşit cu o spadă, cu Crucea de Fier, cu o crimă, şi cu o privire dispreţuitoare. Prea puţin pentru a-l face simpatic.

Filmul este interesant în unele momente, pastoral în altele, ridicol uneori ; căci, personal, găsesc ridicol ca nişte.oameni pe jumătate îngropaţi în zăpadă să încerce să se salveze, cu preţul unor mari eforturi, pentru a se duce să împuşte nişte bieţi prizonieri aflaţi într-o situaţie şi mai nenorocită decît a lor.

Asta e, zice-se, «războiul»...

Nu l-am văzut niciodată şi sper să nu-mi îmbogăţesc cunoştinţele în această privinţă ; dar realmente există episoade groteşti.

Travaliul regizorului pare minuţios. Aş prefera totuşi să văd o precizie asemănătoare aplicată altei teme.

Singurul beneficiar al poveştii este «eu,

Herr 966 Erich von Stroheim».“

Din orice unghi ar fi privită Mae West, în ciuda adversităţilor care ¿iu încercat să-i minimalizeze însuşirile, n-a fost o simplă «vamp» cu forme pline...

într-unul din filmuleţele sale, neînfricatul Kojak spunea, la un moment dat cu vădită melancolie : „Ehei, Jeanette 'MacDonald[1]'.

Desigur că pentru inventivul poliţist, Jeanette MacDonald reprezenta în primul rînd o metaforă : vremurile bune ale tinereţii sale cînd se trăgea mult mai puţin pe străzile New Yorkului şi traficanţii de droguri nu apăreau pe la colţuri ca să le dea atîta bătaie de cap policemenilor.

Oricum, Kojak evoca o imagine foarte preţuită a unei epoci : artista cîntăreaţă care a dominat cu autoritate filmul muzical de înaltă ţinută artistică muiţi ani în şir. *. Văduva Veselă, Marietta, Rose Mărie, S-a întîm- plat în luna mai* nu sînt numai nişte titluri de filme, ci şi momente de apogeu în evoluţia genului.

Jeanette MacDonald nu turna orice şi oricum. Ea făcea parte din elita lui Metro Goldwyn Mayer, acea categorie restrînsă de staruri care-şi puteau exercita dreptul de veto la alegerea scenariului şi chiar La fixarea partenerului. Dar această ultimă problemă nu se mai punea, întrucît Nelson Eddy era «prinţul consort» al divei, veşnicul partener al unei Jeanette MacDonald strălucitoare, plină de prestanţă, căreia un tînăr blond, simpatic şi drăguţ, îi ducea trena.

® Deşi se spune că visurile din copilărie nu prea se realizează, în cazul ei lucrurile par să se fi petrecut **u** altfel. încă din primele zile de care-şi putea aminti avusese ambiţia de a ajunge pe scenă.
§ Născută la Philadelphia, studiase canto şi dansul B încă din copilărie. Avea doar trei ani şi jumătate ° cînd a apărut pentru prima oară în faţa publicului. Era vorba de un recital dat la şcoala pe care o frecventa sora ei mai mare, Blossom.

Pînă la zece ani, a urmat şcoala primară în Philadelphia natală, apoi, familia mutîndu-se la New York, şi-a continuat acolo studiile.

Avea paisprezece ani cînd sora ei care apărea în- tr-o revistă pe Broadway a luat-o într-o zi cu ea la teatru şi a prezentat-o producătorului. Acesta o puse să einte şi să danseze şi îi oferi numaidecît un loc în corpul de balet. Convins că avea mari posibilităţi, împărtăşi această părere părinţilor fetei care-i dădură consimţămîntul. în timp ce apărea pe scenă pe Broadway, Jeanette îşi continua şcoala la New York, luînd în paralel lecţii de dans, de canto şi de balet cu Albertine Piasch. '

La expirarea contractului, Jeanette se duse la alt producător. Cînd intra în birou, o altă fată tocmai ieşea.

„Nu te mai duce degeaba, îi şpuse aceasta. Nici n-o să se uite la dumneata. Nu e nimic de făcut.

Dar Jeanette nu era omul uşor de convins să re-
 nunţe la o idee pe care şi-a pus-o în gînd. Dădu buzna

în birou] producătorului. întrebînd-o cum **a reuşit să** pătrundă în biroul său particular, acesta primi următorul răspuns : „Am intrat pur şi simplu“, **răspuns** în care nu se, simţea nici o urmă de scuză...

Producătorului îi plăcuse probabil curajul **fetei.** Oricum, rezultatul întrevederii lor a fost propunerea făcută Jeanettei de a pleca la Buffalo şi a se alătura companiei „Night Boat“ care se pregătea acolo pentru un spectacol pe Broadway. Trebuia să interpreteze unul din rolurile principale, în locul unei actriţe care se îmbolnăvise.

însoţită de mama ei, a plecat la Buffalo dar între timp actriţa se însănătoşise şi putea din nou să joace. După o zi sau două, o altă interpretă a alunecat pe scări şi s-a rănit atît de grav, incit a trebuit să părăsească spectacolul. Jeanette a primit rolul ei.

După alte cîteva roluri, a urmat o perioadă **de** criză, fără angajamente. Nevoia de a se întreţine singură a silit-o să pozeze pentru fotografii de reclamă şi să devină manechin pentru un negustor **de** blănuri.

în stagiunea următoare, i s-a oferit din nou prilejul să apară pe scenă, intr-un spectacol montat la Greenwich Village Theatre. Atunci a început New Yorkul să-şi dea seama că dispune de o nouă personalitate. Un binecunoscut producător a văzut-o şi s-a arătat îneîntat de fata cu părul roşcat şi vocea atît de frumoasă. în scurt timp, a apărut în mai multe spectacole muzicale care i-au adus recunoaşterea. 369

g 2 8 S § < u

Filmul vorbitor era atunci în plin avînt şi, fireşte, se căutau cu înfrigurare actriţe care să ştie să vorbească bine, să cînte şi să danseze. Era normal ca producătorii de filme să manifeste interes pentru Jeanette MacDonald. Ea a fost invitată să facă un test într-un studio din New York. A primit invitaţia cu plăcere şi după aceea i s-a oferit rolul principal într-un film produs de Paramount. Dar din cauza angajamentelor teatrale n-a putut accepta oferta. Testul ei cinematografic rămas în arhiva studioului avea să-şi joace roiul aducînd-o în lumea filmului puţin mai tîrziu.

Ernst Lubitsch venise la New York în căutarea unei partenere pentru Mauri ce Chevalier în *Parada dragostei.* Întîmplător, în momentul acela, nu juca în nici un spectacol la New York. Jeanette apărea într*o reprezentaţie la Chicago.

Lubitsch viziona toate spectacolele de pe Broadway, dar fala de care avea nevoie nu era pur şi simplu de găsit.

Se simţea cam deprimat cînd întîmplarea i-a scos în cale testul cinematografic făcut de Jeanette. Ceru studioului să i-l proiecteze şi puţin după aceea se sui în primul tren cu destinaţia Chicago. Era sigur că ajunsese la capătul căutărilor sale, dai' voia s-o vadă pe Jeanette pe scenă tocmai ca să-şi confrunte opinia. După ce o urmări în spectacol, nu mai avu nici **o** îndoială. îi oferi rolul principal din *Parada dragostei* **370 pe** care Jeanette MacDonald îl acceptă numaidecît,

deoarece contractul eu teatrul din Chicago era pe sfîrşite.

Succesul acestui film, primul din noua carieră, i-a adus Jeanettei MacDonald un contract. După ce a interpretat rolul suveranei din *Parada dragostei,* a fost distribuită alături de Dennis King în *The Vagabond King.* Apoi a venit contractul cu Metro Goldwyn Mayer şi seria de mari succese... nu numai pe plan profesional.

în culisele Hollywoodului ee comenta faptul că mariajul Jeanettei MacDonald cu Gene Ray- mond – mariaj care a avut loc la 16 iunie 1937 – s-ar fi datorat unei avalanşe de coincidenţe. S-au întîlnit pentru prima oară în faţa uşii de la intrare cînd au venit la acelaşi party ; cîteva seri mai târziu, Gene se dusese la alt party şi tocmai se pregătea să sune cînd a apărut într-o maşină Jeanette. După alte cîteva săptămîni, au ajuns amîndoi în aceeaşi clipă la o premieră care avea loc la faimosul teatru chinezesc din Hollywood – şi acesta a fost începutul romanţei...

Cu atîtea coincidenţe, povestea nu se putea termina altfel decît printr-o căsătorie...

♦

...Tot o coincidenţă a fost şi faptul că în primul eâ rol important Claudette Colbert l-a avut ca partener pe Maurice Chevalier.

Dar cine e Claudette Colbert ? va întreba, probabil, cinefilul noii generaţii.

i Dacă, în 1935 sau 1936, se alcătuia un clasament al I ©elor mai îndrăgite şi, implicit, „rentabile'[1] staruri I **ale** Hollywoodului, din primele cinci nu Epsea nici- i odată Claudette Colbert.

I Gingăşia, sensibilitatea şi o inteligentă vie erau I trăsăturile ei caracteristice. în comedie : o cupă de ’ şampanie spumoasă... în drama sentimentală : convingătoare prin sinceritate, prin trăire, fiind u-i străine artificiile, atitudinile studiate.

Păcat că noua generaţie n-a avut prilejul să-i revadă filmele pe marele ecran, de acest privilegiu bucurîndu-se doar o mînă de... cipematecişti.

Cărţile ei de vizită erau . şi au rămas impresionante : *Locotenentul surîzător,* cu Maurice Chevalier, în regia lui Lubitsch. Un an mai târziu, *Semnul crucii,* sub îndrumarea lui Cecil B. deMille, cu Charles Laugh- ton şi Fredric March ; în 1934, *S-a întîmplat în- tr-o noapte,* pentru care a primit premiul Oscar şi unde partener îi era Clark Gabie, iar regizor Frank Capra ; în acelaşi an, *Cleopatra,* sub bagheta lui deMille, iar în 1938 o reluare a colaborării cu Ernst Lubitsch care a avut drept rezultat savuroasa comedie *A opta nevastă a lui Barbă Albastră cu* Gary Cooper.

Deşi născută la Paris, Claudette Colbert nu poate fi socotită o vedetă importată, deoarece întreaga ei carieră cinematografică s-a desfăşurat pe continentul 372 american.

Botezată Claudette, tatăl ei, printr-un bizar proces de prescurtare, i-a dat numele de Lily. Lily Chauchoin.

Copilăria ei n-a fost nici mai fericită, nici mai tristă decît a altor copii provenind dintr-o familie de simpli muncitori. La vîrsta de 13 ani a plecat cu părinţii la New York, unde şi-a păstrat numele pînă la cea dinţii apariţie pe scenă.

Ideea de a se face artistă nu s-a născut nici în mintea ei, nici în gîndurile familiei. A fost adusă de un prieten al casei. Pe vremea aceea, ambiţia Claudette! era să devină o mare desenatoare de modele de rochii.

Dar... într-o după-amiază, la ceai, unul dintre prietenii tatălui său îi spuse că ar fi păcat să nu-şi încerce norocul în teatru. Claudette l-a luat în serios, s-a arătat chiar încîntată de sugestie. Era de acord să încerce. Prietenul şi-a luat angajamentul de a face tot posibilul pentru a-i facilita debutul. Şi, într-ade- văr, a recomandat-o Iui Arm Morrison, un cunoscut autor dramatic care – e -drept, fără prea multă încredere în posibilităţile protejatei sale – i-a înlesnit obţinerea unui rol de cîteva cuvinte în *The Wild Wescotts.* După acest prim pas, căpătă încă un rol din care reuşi să facă un succes. încurajată de măgulitoarele cuvinte scrise la adresa ei de o bună parte din critici, îşi luă inima-n dinţi şi se duse la impresarul Brock Pemberton pentru a-i solicita un rol mai important. Acesta îi. satisfăcu dorinţa dar, din nefericire, piesa căzu într-un mod atît de lamentabil în-

Incît trebui să fie scoasă de pe afiş după numai o săptămână de la premieră. Dîndu-şi seama că eşecul piesei nu constituia o infirmare a calităţilor ei, Ciau- dette continuă să solicite roluri şi dobîndi noi siie- **3** cese. între timp, îşi întări convingerea că pentru ea Ş nu mai exista alt ţel în viaţă decit teatrul.

® , Câţiva ani mai târziu, o împrejurare fericită i-1 scoase' în cale pe marele actor Leslie Howard. Acesta, impresionat de personalitatea tinerei actriţe, se arătă foarte binevoitor şi-i dădu o sumedenie de staluri folositoare, printre care acela – poate cel mai important – de a nu se lăsa descurajată de perioadele de criză, inevitabile în cariera unui actor.'

înarmată cu o nouă doză de curaj, Claudette se reîntoarse la New York, unde jucă în piesa *Un sărut intr-un taxi* cu care-şi stabili o platformă sigură.

Walter Wanger pregătea pe atunci o versiune cinematografică a unei piese intitulate *Spărtura din zid,* în care principalul rol masculin urma să fie interpretat de Edward G. Robinson. Mai lipsea actriţa care s-o interpreteze pe eroină. Walter Wanger a găsit-o în strada 42, unde interpreta *Tin Pan Alley* cu soţul ei, Norman Foster. Se numea Claudette Col- bert. Cînd citi scenariul, Claudette strâmbă din nas. Din punct de vedere artistic, se pare că avea dreptate. Totuşi, casa Paramount îi oferea un contract bun şi perspectiva de a deveni una din stelele ei de frunte. Ceea ce s-a

întîmplat foarte curând, cînd lista **.374** amintită mai sus a început să se umple cu succese.

Firește, francezii **erau foarte** mîndri de Claudette « Colbert, **al** cărei nume suna atît de... parizian şi – **cu g** toate că în decursul întregii cariere nu realizase de- g cît un singur film în **Franţa,** *Dacă Versailles mi-ar fi povestit,* în regia lui Sacha Guitry – corespon- 8 denţii din Hollywood ai revistelor de specialitate **îi** 8 luau numeroase interviuri. g

în 1938, în capitolul **„Se** turnează“ din ciclul **de** reportaje „Hollwood, paradisul şi infernul femeilor“, apărut în ..Paris Soir dimanche“ Paul Bringuier reia ia întîlnirea sa cu Claudette Colbert pe platou, astfel :

„Mă apropii de ea, mă **prezint.**

— Oh, bonjour, îmi spune ea în franceză, cu accentul din foburg Saint-Antoine. Veniţi de la Pains ? Ce mai face Saint-Mandé-ul meu? Ştiţi, sînt din Saint-Mandé. Am locuit acolo pînă la vîrsta primei comuniuni. Mai am acolo rude, unchi. '

— Dar aţi devenit americană.

— Nu într-atît. E adevărat că iubesc această ţară care mi-a dat succesul, celebritatea şi chiar fericirea. Afla ţi că sînt o vedetă fericită. Nu iau nimic în tragic, am o casă frumoasă pe colină, deasupra mării, am un soţ pe care-l iubesc. E dentist, nu se ocupă de cinema. Seara, cînd mă reîntorc de la studio, pot să vorbesc despre altceva, **să uit** munca, intrigile. De **ce** vă uitaţi la mine ca la un fenomen ?... Trebuie să mă duc să mă îmbrac. Pe curînd.“

într-un alt interviu, explica de ce şi-a schimbat numele :

373

„Cînd m-am decis să devin actriţă, mi-am schimbat numele, alegîndu-l pe cel de Colbert fiindcă o auzisem pe mama spunînd că un om cu numele de Colbert fusese ministru de finanţe în Franţa sub Ludovic al XIV-lea. Credeam că, din punct de vedere material, numele îmi va purta noroc şi, pe cuvînt !, nu m-am înşelat.“

în altă ordine de idei, spunea :

„Ambiţia mea cea mai mare este să rămîn o actriţă în sensul deplin al cuvîntului. Aş accepta să joc orice rol care m-ar pune sau nu în valoare din punct de vedere fizic, cu condiţia să fie un rol bun. Prin muncă, am ajuns la o astfel de poziţie incit am dreptul să-mi aleg rolurile. Cînd turnez, mă machiez întotdeauna singură şi am devenit foarte pricepută în această artă dificilă. Sînt mîndră de faptul că nu m-am certat niciodată cu un actor, o actriţă sau un regizor. Este un lucru destul de rar La Hollywood.“

Confesîndu-se unui alt ziarist, Claudette Colbert arăta prin ce mijloace poate o vedetă să reziste la Hollywood.

„Hollywoodul e fantastic. în orice altă profesiune, omul de pe stradă îşi poate oferi luxul de a fi, d.e a se înfăţişa descurajat. Dar, la Hollywood, starea sufletească n-are nici o legătură cu aparenţa exterioară. Trebuie să te prefaci că eşti fericit. Fiindcă nu ştii niciodată ce va urma şi şansele ţi se micşorează foarte mult dacă nu eşti pregătit pentru «eviden- 376 ţiere» cu un zîmbet.“

Claudette Colbert opina apoi că vedeta trebuie să păstreze întotdeauna o linie de demarcaţie între viaţa particulară şi cea profesională. Aşa proceda ea. Pe lîngă faptul că, în afara studioului, refuza să discute despre filme chiar cu soţul ei, evita să i se facă publicitate în problemele strict personale.

Actriţa mai socotea necesară o despărţire periodică de Hollywood şi de cinematograf. Spunea că cei ce se lipsesc de acest tonic absolut trebuincios săvîr- şesc o mare greşeală, întrucît fiecare are nevoie să uite din cînd în cînd de persoana şi activitatea sa şi să se gîndeasbă la alţi oameni şi la alte lucruri. Cînd pleca din Hollywood nu se gîndea deloc la efectul absenţei ei asupra box-office-ului sau la altceva.

Simţul umorului constituia în ochii Claudettei **o** însuşire neapărat necesară. „înarmată cu simţul umorului, declara ea, poţi străbate momentele cele mai grele. Toate, absolut toate, de la un mic dejun sărăcăcios, ceea ce este o foarte mică tragedie, pînă la pierderea unui rol pe care l-ai visat ani de-a rîn- dul, ceea ce este o mare tragedie. Lucruri ca acestea nu trebuie puse la inimă. Continuă să lupţi. Este lupta pentru atingerea culmilor. Nu vreau să spun prin asta că trebuie să te baţi cu oamenii. Trebuie să te lupţi cu tine însuţi, să-ţi păstrezi echilibrul. Totodată, trebuie să ai un simţ al valorilor şi un simţ al propriilor tale posibilităţi, plus hotărîrea de a te supraveghea îndeaproape. Este pur şi simplu o chestiune de self-control. Trebuie să ai destulă încredere de sine la început ca să crezi că poţi izbuti cînd alţii

socot că nu. Apoi, cînd ai ajuns unde ai vrut, să nu te crezi prea valoros şi să nu dai crezare linguşitorilor şi notiţelor din presă.“

Claudette Colbert menţiona, în sfîrşit, necesitatea iscusinţei şi a experienţei pentru scenă şi ecran, elemente fundamentale în obţinerea succesului.

Mai spunea Claudette că nu e punctuală la întâlniri, că nu ţine regim ca să slăbească, că preferă taioarele, că-i place să schieze în Valea Soarelui şi alte asemenea prea importante lucruri spre a fi minimalizate print.r-o simplă înşiruire... Trecem deci mai departe...

*

...dar nu părăsim deceniul glorios al Hollywoodu- lui – fireşlc. ’.<>• anii **’30—’40 – cînd una din stelele care brăzdau cerul caiiforniah avea o strălucire cu**

tot'.-', aparte . Sy-via Sidney.

C . c puţin comun, o frumuseţe cu un aer exotic, o privire încărcată de tristeţe şi duioşie, un talent dramatic viguros, actriţa nu aparţinea nici uneia din categoriile în care erau atît de precis compartimentate starurile. Nu era nici vamp, nici glamour, nici urîta cu geniu.

Era ea însăşi, o personalitate distinctă.

„Una din cele mai minunate actriţe ale

lumii“, opina un gazetar.

Cerebrală, fără ca această însuşire s-o împiedice să manifeste o sensibilitate vie, fremătătoare. Trăsături 378 aproape asiatice, cu pomeţii proeminenţi, o privire

aprinsă în. ochii ei delicat alungiţi, în formă de migdală, o gură foarte expresivă.

La inteligenţa ei discretă, se adăuga un talent remarcabil, încărcat de sobrietate, de o intensă facultate de adaptare, de o intuiţie tulburătoare.

„O proclam egala Bettei Davis, se exprima un alt' cronicar, adăugind : Incontestabil, are mai puţină tehnică, dar mult mai multă fervoare adevărată şi cald umanism.“

Deşi mare actriţă, era o femeie extrem de modestă căreia îi repugnau artificiile publicităţii şi sclavia la care erau supuse toate vedetele Hollywoodului

Această detaşare explică în parte cariera ei bizară, cu momente de culme şi dispariţii ciudate, cind nimeni nu părea să ştie prea bine ce făcea şi unde se ascundea.

Deşi născută la New York, era de origine rusă, ceea ce ar putea să justifice profunda viaţă interâ-.Tă care se reflecta în rolurile ei, ardoarea supraom mă cu care-şi exprima personajele, facilitatea extraordinară de a-şi anihila propria personalitate pentru *i o* adopta pe cea a femeilor încarnate.

Fie că interpreta pe îndrăgostita lovită dar sălbatic ataşată de bărbatul ales, ca în *Trăim numai o dată,* capodopera lui Fritz Lang, în care îl avea ca partener pe Henry Fonda, fie că era Trina maternă, violentă, pătimaş îndrăgostită din Periferie, clasicul lui William Wyler, cu Joel McCrea şi Humphrey Bogart, ea rămînea marea actriţă, magiciana care exprima 379

printr-un gest, printr-o mişcare mai mult decît alţii prin interminabile dialoguri.

A debutat pe ecran încă de pe vremea filmului mut, turnînd în *Through different eyes,* apoi s-a reîntors la New York spre a se achita de unele obligaţii teatrale ; căci, trebuie subliniat faptul, era c actriţă foarte apreciată pe Broadway.

în 1930 e din nou la Hollywood, unde interpretează rolul principal din primul tehnicolor : *Poteca pinului singuratic* cu Henry Fonda.

Fritz Lang, abia venit din Germania, căuta o interpretă pentru faimosul său *Fury* în care Spencer Tracy juca principalul rol masculin. Lang a fost frapat de chipul ei senzual, de privirea-i aprinsă şi a distribuit-o numaidecât. A fost un triumf memorabil. Rareori America văzuse o asemenea performanţă atît din punct de vedere al regiei, cît şi al interpretării.

Sylvia Sidney a turnat apoi *Trăim numai o dată* şi Tu *şi eu* cu George Raft.

După ce a terminat ■ *Periferie,* a plecat în Anglia, răspunzînd invitaţiei lui Alfred Hitchcock de a turna acolo, împreună cu Oscar Hcmolka şi John Loden, faimosul său *Sabotaj.* Apoi, tăcere. Din cînd în cînd se mai auzea cile ceva despre ea pe Broadway.

Se întoarce apoi în California, unde interpretează *The wagons roii at night,* alături de Joan Leslie, Humphrey Bogart şi Eddie Albert. Acesta nu atin- **380** gea însă nici pe departe nivelul filmelor lui

Lang.

Din iilmografia Sylviei Sidney nu trebuie omisă minunată Cio Cio San din *Madame Butterfly,* cu iry Grant, ca şi O *tragedie americană* în regia lui iseph von Sternberg.

Ne amintim că graţie admirabilei interpretări a /Iviei Sidney, tragica poveste de dragoste a lui io Cio San s-a transformat într-o dramă personală multor spectatoare bucureştene care din „ticălos“ „nemernic“ nu-l mai scoteau pe Cary Grant, alias inkerton...

u de mult, pe ecranele noastre a fost prezentat un Im intitulat *Aeroport 1975,* versiunea cinematogra- că a unui roman cu mare răsunet, mai mult sau mai uţin justificat, în America.

într-un rol episodic, alături de o altă fostă mare ctriţă, veterana Gloria Swanson, apărea Myrna Loy itruchipînd personajul unei bătrîne, mare amatoare e băuturi „.trăsnet“ : gin cu bere. Interpretare jrectă, fără nici o scînteie. Dealtfel, nici întinderea jiului nu permitea prea mult. A fost probabil doar n capriciu al vedetei sau, în intenţia producătorilor, istribuirea celebrei actriţe de altădată avea doar .incţia de a răscoli nişte amintiri.

Myrna Loy 1923 : figurantă.

Myrna Loy 1939 : rolul principal din *Vin ploile* u Tyrone Power, după romanul lui Louis Bromfield.

Myrna Loy 1946 : Marele premiu de interpretare feminină la festivalul de la Bruxelles pentru rolul din *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre,* cu Fredric March.

Myrna Loy 1975 : cvasi-figurantă...

La vîrsta de zece ani, apăruse deja în public, înterpretînd pe Frumoasa din pădurea adormită...

La cincisprezece, dansa atît de graţios, în orăşelul natal, încît toţi au sfătuit-o să părăsească Montana pentru Hollywood.

Rudolph Valentino a remarcat-o pe scena teatrului egiptean din cetatea filmului şi i-a încredinţat un rol de „sirenă" în filmul său *Cobra.* Probele au fost atît de dezastruoase, încît se părea că toate drumurile s-au închis în faţa noii aspirante la gloria ecranului.

A făcut apoi figuraţie în *Ben-Hur.* N-a remarcat-c nimeni. în 1925, a fost victima lui *Don Juan* interpretat de John Barrymore. Tot nimic.

Consacrarea deplină avea să i-o aducă *Niclc, gent- leman-detectiv,* o serie de amuzante şi spirituale comedii de salon cu intrigi poliţiste, în care Myrna Loy era secondată de William Powell şi de o... căţeluşă, Asta.

Seria s-a întins pe o perioadă de mai bine de treisprezece ani şi concura cu nu mai puţin faimoasele *Tarzan, Drumul spre...* şi Stan *şi Bran.*

Myrna ■Loy, tipul femeii inteligente,

spirituale, înzestrate cu mult farmec feminin, făcea o pereche 382 adorabilă cu William Powell pe care-l cunoscuse

— pe ecran, firește – în filmul *Libeled Lady,* **cu** Jean Harlow și Spencer Tracy.

în această realizare se căsătoreau și, în ciuda prevestirilor sumbre ale unor pesimiști, mariajul lor de peliculă a durat ani mulți și fericiți...

...Datorită, fără îndoială, și... nașilor, **adică regi**zorilor, dintre care o bună parte sînt eroii secvenței următoare.

1 REGIZORI – 7 PERSONALITĂŢI

Frank Capra, Ernst Lubitsch, Cecil Blount deMil'e, Fritz Lang, William Wyler, Eisenstein, Roberto Rcsselini. şapte dintre cei mai mari regizori, portretizaţi prin citeva date şi op.nii

În fotografiile înfăţişînd un „set" de filmare, vedean întotdeauna un scaun pliant cu spătar pe care scrii numele regizorului.

El era singurul care avea, şi desigur mai are, drep tul să stea jos în timpul turnării.

Să fi însemnat acest detaliu simbolul puterii absolute de care dispunea pe platou ?

Oricum, regizorul a fost şi a rămas omul care hotărăşte în mare măsură soarta unui film.

Lăsînd deoparte imaginea superficială şi maliţioas; 384 pe care unele vedete nemulţumite au creat-o şi răs-

pîndit-o – un trăsnit cu mînecile sumesc care nu ştie ce vrea, se agită tot timpul, veşnic nesatîsîăcut, urlînd uneori ca scos din fire în pîlnia prin care transmite comenzile – nu trebuie uitat aportul său, uneori decisiv.

Ce-ar fi fost *Lanţul* fără mina sigură a lui Stanley Kramer ? *Fury* fără viziunea lui Lang ? *Extravagantul Mr. Deeds* fără ştiinţa lui Frank Capra, sau toate filmele lui Alfred Hitchcock fără... Hitchcock ?

Asupra rolului regizorului au existat mereu, încă din prima perioadă a cinematografului, controverse. Ele continuă şi acum. Avînd scenariul achiziţionat de studio, distribuţia alcătuită de producător, echipa şi platoul stabilite de alţii, lui nu i-ar mai rămîne altceva de făcut decît să îndrume jocul actorilor, să supravegheze luminile, ambianţa. Aceasta era una din teorii. Alta, mai realistă, susţinea datoria regizorului de a se amesteca în toate – de la alegerea scenariului şi a interpreţilor, pînă la ultimul amănunt al decorului – ceea ce avea darul să schimbe identitatea „omului din umbră“ într-una de factotum.

Speculaţii teoretice. Adevărul e infinit mai simplu. Ca în orice domeniu al artei, şi în cinema criteriul valoric a avut întotdeauna ultimul cuvînt. Regizorii care au ştiut să nareze într-o manieră captivantă o poveste, să găsească unghiuri şi modalităţi de expresie inedite, detalii semnificative, un ritm adecvat, mar- cînd toate acestea cu pecetea personalităţii lor, au avut dreptul de a pătrunde în elita castei întemeiate

de Griffith. Ceilalţi s-au pierdut în negura cvasianonimatului.

Despre cîţiva dintre cei aleşi care au găsit drumul spre glorie, deşi lumina orbitoare proiectată asupra starurilor a încercat să-i împiedice să iasă din obscuritate, şi-a propus să vorbească, ca un omagiu şi o îndreptare a unei injustiţii, „secvenţa regizorilor".

♦

Idealist ca fond, umorist ca formă, Frank Capra a fost considerat la un moment dat, de unii specialişti, – împreună cu Ford şi Wyler – drept unul din cei „trei mari" ai cinematografului american de la apariţia sonorului şi vorbitorului.

Prin filosofía sa optimistă şi verva sa satirică, Frank Capra a lăsat numeroase mărturii vibrante ale artei sale atît de personale.

Născut la 19 mai 1897, la Palermo, a emigrat în 1903 în Statele Unite, a frecventat şcoala profesională din Los Angeles şi Technicum din Pasadena, înainte de a pătrunde în studiourile cinematografice. Asta s-a întîmplat în 1921, cînd a fost mai întîi fotograf de platou, actor, monteur, „gagman", apoi scenarist al comicului Harry Langdon. La şcoală, şi-a făcut debutul ca regizor în 1926, alternînd drama cu comedia.

Odată cu apariţia vorbitorului, asociindu-se cu scenariştii Jo Sverling şi Robcrt Riskin, avea să reali-

 zeze primele sale lucrări caracteristice : *Dirigible,*

Forbidden, American Madness, The bitter Tea of General Yen **(1932) şi memorabilul** ***Lady for a day*** **(1933) cu May Robson.**

în 1934, asistat tot de Riskin şi de operatorul şef Joseph Walker, el întemeiază cu ***S-a întâmplat într-o noapte,*** **în care formase savurosul cuplu Claudette Colbert – Clark Gabie, şcoala comediei umoristice şi sentimentale „tipic americane". Iar în 1936, cu** ***Extravagantul Mr. Deeds,*** **creează în persoana flegmatică a lui Gary Cooper tipul deliberat utopic al eroilor săi naivi şi generoşi, triumfători asupra corupţiei şi răutăţii înconjurătoare. După** ***Orizontul pierdut*** **(1937), transpunere a romanului lui James Hilton şi** ***N-o poţi lua cu tine*** **(1938), urmează admirabilul** ***Mr. Smith la Senat*** **(1939). Trecînd de la Columbia la Wamer Bros, intenţionează cu** ***Vi-l prezentăm pe John Doe*** **(1941), alias Gary Cooper, o reeditare a seriei „Mr. Deeds". După aceea, adaptînd o piesă de succes a lui Joseph Kesselring, realizează, cu un umor macabru,** ***Arsenic şi dantelă veche*** **(1943), cu Cary . Grant în rolul principal.**

înrolat voluntar în armata Statelor Unite în timpul războiului şi purtînd gradul de colonel în serviciul diviziei cinematografice, realizează un serial destinat iniţial trupelor

combatante, *De ce luptăm* (1942—1944).

Demobilizat, redevine fidel genului său idealist, ca şi unuia dintre actorii săi preferaţi, James Stewart, cu *It's a wonderful Life,* apoi reuneşte pentru a cin- 387

cea oară prestigiosul „cuplu ideal'[4] Katharine Hep- burn – Spencer Tracy în *State* of *the Union* (1947). Frank Capra a fost de trei ori laureat personal al Academiei americane de arte şi ştiinţe cinematografice şi, deopotrivă, „cel mai bun realizator“ al anilor 1934 *(S-a întâmplat într-o noapte),* 1938 *(Extravagantul Mr. Deeds)* şi 1938 *(N-o poţi lua cu tine),* pe lingă alte numeroase recompense oficiale obţinute de operele şi interpreţii săi, printre care Gary Cooper, James Stewart, Jean Arthur şi Barbara Stanwyck treceau drept favoriţi.

În 1938, „Pour Vous“ omagia personalitatea originală a lui Capra, socotindu-l drept „unul din primii regizori ai lumii“ ale cărui creaţii constituiau întotdeauna evenimente ale stagiunii.

„Aşa cum se spunea odinioară «un film al lui Cha- plin» sau «un film al lui Stroheim !», – sublimii cronicarul – se poate spune acum, după vizionarea cîtorva scene, «Un film al Iui Capra !».“

Atmosfera magică a filmelor lui Capra care, după părerea ziaristului francez, nu avea decît un singur rival, inimitabilul Lubitsch, era obţinută, după părerea aceluiaşi, din elemente complexe, uneori ciudat suprapuse, dar a căror rezultantă nu varia niciodată : plăcere, bucurie,

emoţia .publicului... Se putea vorbi de asemenea de umor, de satiră, de fantezie, de feerie, de optimism şi de filosofie... Toate acestea atît de intim legate incit era imposibil să izolezi o parte 388 din întreg.

Concluzia apărea limpede : filmele lui Capra erau esenţialmente reuşite al căror merit principal aparţinea creatorului lor : Frank Capra.

Se mai spunea despre sicilianul care se preocupase mai mult de probleme americane că avea darul latin, însuşirea preţioasă a lui Figaro... Ca şi valetul, Capra ştia să rida de orice – şi să ne facă şi pe noi să rîdem ! – şi, tot ca ilustrul său predecesor, se grăbea să rîdă, de teamă să nu plîngă !

După război, într-un interviu acordat lui John C. Stewart, corespondentul din New York al revistei „Fotogrammi“, Frank Capra mărturisea ;

„Am spus-o de nenumărate ori că sînt în favoarea realismului cinematografic. Cu alte cuvinte, sînt pentru realismul scenografic şi de atmosferă şi pentru realismul temei pe care filmul o reprezintă. Primul, comportă abolirea aproape totală a scenei turnate în studio şi, în consecinţă, pretinde scene de exterior, pe stradă, în piaţă, în localuri publice, pretutindeni unde freamătă viaţa ; al doilea, cere să se renunţe la subiectele care au numai o tentă umană, nu esenţa vieţii. Mă simt foarte înrudit cu viaţa reală şi vreau să

merg braţ la braţ cu realitatea de azi. I-am spus producătorului meu că scenariile care-mi vor fi supuse vor trebui să fie în primul rînd vii.

Cinematograful are marea posibilitate de a trata unele probleme cu o elasticitate panoramică surprin-

zătoare. N-ar fi deci înţelept să lăsăm să ne scape această mare sursă socială şi să nu ştim s-o utilizăm la maximum posibil spre a obţine cele mai bune rezultate. Fireşte, sîntem de acord că fiecare are for**mula sa ; dar a** mea reprezintă viziunea producţiei cinematografice mondiale de mîine. Viitoarele mele filme vor fi turnate după acest program. Voi merge în Europa, în oraşul unde se va petrece subiectul, şi cu aparatul de filmat instalat pe un cărucior, la o fereastră, într-o piaţă sau într-un dancing voi surprinde aspectele fugare ale vieţii de toate zilele. îndrăgostiţi! din filmul meu se vor săruta în Bois de Boulogne, vor lua masa la Ritz şi vor călători strîns legaţi de realitate, impregnaţi cît mai mult posibil de realitate. Cred că concepţia mea este mai mult decît limpede."

întrebat de reporter dacă paradoxul va avea întotdeauna un coeficient important în filmele sale, Capra declara :

„întotdeauna. Vedeţi, paradoxul e ca un spiriduş care sare şi se dă peste cap într-un creier inteligent şi imaginativ ; concepţia paradoxală a unei teme e condimentul care dă gust unei mîncări. Paradoxul este necesar în situaţiile cele mai delicate, în cazurile cele mai neprevăzute, în conflictele cele mai dificile. Viaţa are nevoie de paradox, oricît ar putea să pară de paradoxal... cum paradoxul are nevoie să trăiască. 390 Nu excesiv, dar bine dozat poate fi mijlocul de a face

mai elastică şi mai acceptabilă realitatea cea mai monotonă.

Amintiţi-vă apoi că, cu ajutorul paradoxului, poţi spune oamenilor cele mai neplăcute adevăruri fără să se supere. Acele adevăruri mereu visate, dar mereu nerealizate... Pentru noi, important e să le rostim...“

Nu degeaba americanii, cu pasiunea lor de a confecţiona „regi“ din orice fabricant de hamburgeri sau pastă de dinţi, îl porecliseră pe Frank Capra „regele paradoxului“...

♦

Un alt maestru al comediei umoristice şi satirice a fost Emst Lubitsch.

Născut la 28 ianuarie 1892, la Berlin, a murit subit la 30 noiembrie 1947, la Hollywood, pe platourile studiourilor 20th Century-Fox, unde turna *Lady în Ermine.*

Este foarte mare numărul vedetelor care şi-au datorat succesul acestui strălucit realizator de comedii, devenit legendar prin bonomia sa contagioasă, verva neîntrecută şi – ca un detaliu pitoresc – o ţigară groasă de foi nelipsită din colţul buzelor sale.

Cei ce l-au cunoscut susţineau că prezenţa

lui în studio strălucea mai mult decît cea a tuturor starurilor, multe dintre acestea nutrind ambiţia de a turna măcar o dată sub conducerea Iul

g Pola Negri, una din eroinele „secvenţei fără grai", avusese deci inspiraţie alegîndu-l şi stăruind să-i fie Ö regizor atunci cînd se afla abia la început de drum, a Fiu al unui cizmar berlinez, Ernst Lubitsch voise s încă din copilărie să se facă actor. Părinţii lui, con- *trar* celor ce se întîmnlă de obicei în asemenea împrejurări, i-au încurajat pasiunea înlesnindu-i să ia lecţii de ia un mare actor, Victor Arnold. La 19 ani, făcea parte din ansamblul prodigiosului Max Reinhardt, ansamblu în care a jucat timp de şapte ani.

În 1913 a debutat pe ecran ca actor. Pe vremea aceea, ziua se turna în studio, iar seara se juca teatru. Meseria de actor era foarte dură. Primul său personaj a fost un „clerc“, un băiat de birou. Se pare că l-a interpretat atît de convingător încît, mult timp după aceea, ori de cîte ori cineva dorea într-o distribuţie un actor care să interpreteze un funcţionar de birou se gîndea la el : era descurajat ! După o bucată de vreme, plictisit de această muncă monotonă, a imaginat un nou personaj în pielea căruia se simţea în sfîrşit la largul lui. Dar partea proastă era că personajul lui nu-şi găsea locul în nici o distribuţie. Atunci s-a hotărât să-şi scrie singur un rol...

Etapele carierei sale s-au succedat după aceea în- tr-un ritm fulgerător. Joacă într-un film alături de Pola Negri, în *Sumurum* şi devine celebru. Transpune pe ecran *Pasiune* care confirmă reputaţia Polei Negri 392 şi pe cea a lui Emil Jannings. Mai turnează în Europa

Singe de ţigan **şi** ***Decepţie,*** **apoi Mary Piekford îl roagă să vină la Hollywood pentru a dirija, în 1923,** ***Roşită.***

Acolo, prin filmul ***The Marriage Grele,*** **cu Mărie Prevost şi Adolphe Menjou, dă naştere unui nou gen de dramă sofisticată, căreia i se lipeşte eticheta „tuşa lui Lubitsch“. Stilul acela foarte personal, care permitea să i se recunoască numaidecît filmele, îi va caracteriza toate producţiile viitoare :** ***Paradisul interzis, Evantaiul lady-ei Windermere, Trei femei, Acesta e Parisul, Heidelbergul de altădată, Patriotul; Parada dragostei, Trei şi una, Văduva veselă, Dorinţă, Îngerul, A opta nevastă a lui Barbă Albastră*** **şi multe, multe altele, ale căror titluri nu mai spun probabil multora nimic, dar care au prilejuit creaţii memorabile unor vedete de prima mină, ca Greta Garbo,' Marlene Dietrich, Miriam Hopkins, Gary Cooper, Claudette Colbert etc., etc.**

„Academy of Motion Picture“ îi recunoscuse serviciile imense făcute nu numai Hollywoodului, ci şi cauzei cinematografului oferindu-i un „Oscar“ specia! ca un omagiu adus artei sale.

Lubitsch a fost şi un animator

extraordinar : în afară de Pola Negri şi Emil Jannings pe care i-a urcai pe culmi, a descoperit cel dintîi talentul de comic subţire al lui Gary Cooper, a prezentat-o pe Greta Garbo sub un aspect inedit, l-a făcut cunoscut publicului american pe Maurice Chevalier în *Parada*

dragostei unde, cum s-a. văzut, a lansat-o pe Jeanette MacDonald.

întrucît posed ¿1 un dar cu totul deosebit de a explica actorilor ceea ce aştepta de la ei în cutare sau cutare scenă, de a le da încredere, de a crea atmosfera cea mai propice, a fost întrebat într-o zi dacă studiase cumva psihologia.

„Dacă aş fi făcut-o, fără îndoială că aş fi fost socotit un spirit pedant şi doctoral, a răspuns el rîzînd. Nu găsesc că am un talent deosebit în această privinţă. Singura diferenţă este că n-am .vrut niciodată să turnez un film care să nu mă amuze în primul rînd pe mine. Pe de altă parte, ca să reuşeşti să pasionezi o asistenţă, trebuie mai întîi să fii tu însuţi cucerit de tema pe care i-o prezinţi."

Modestia sa era proverbială. Stînd odată de vorbă cu ziarista Kira Appel, căreia i se datorează dealtfel toate datele folosite aci, i se destăinuia :

„Nu-mi pasă dacă mobilierul casei mele este sau nu elegant... dar nu pot suporta ideea camerelor strimte. Am senzaţia că şi gîndurile mi se sufocă în ele."

întotdeauna după masa de seară, înainte de a se culca, Lubitsch străbătea de la un capăt la celălalt grădina casei sale, gîndindu-se la problemele de a doua zi. Nu stătea niciodată locului, ca şi la studio, unde popasurile sale, în diferite birouri, nu durau niciodată mai mult decît cîteva minute. Simţea nevoia să se regăsească în mers. îi era nespus de ne^ **394** cesar pentru a-şi orîndui ideile.

Era un om cu un chip extrem **de mobil, cu o pri**vire vie, mereu în mişcare. Ochii săi **trădau o intensă** energie spirituală.

Se povesteşte că Lubitsch avea întotdeauna replici foarte prompte.

Cuiva care i-a spus că Otto Preminger, compatriotul său, a realizat un film ce va fi cu siguranţă „grandios“, Lubitsch i-a replicat :

„Aş vrea să fiu la fel de sigur ca şi dumneavoastră. Dar eu m-aş declara mulţumit să fie pur şi simplu bun. Căci, vedeţi dumneavoastră, la Hollywood se turnează mult prea multe filme grandioase şi mult prea puţine filme bune...“

Această replică pare o aluzie directă la un regizor pentru care termenul „grandios“ devenise sinonim cu concepţia, cu crezul său cinematografic : Cecil Blount deMille.

Veteranul filmului american vedea totul în dimensiuni uriaşe, la scară gigantică şi chiar unul din cele mai proaste produse ale sale, în care încerca s-o relanseze pe Dorothy Lamour, se intitula *Cel mai mare spectacol...*

Vorbind, intr-un articol intitulat „Monştrii de peliculă“ despre această categorie de filme, publicaţia elveţiană „Ciné Suisse“ le asemuia „unor festinuri prea îmbelşugate dintr-un timp revolut: indigeste“. 395

Proporţiile lor monumentale se sprijineau pe strălucirea orbitoare a distribuţiei, pe abundenţa figuraţiei, pe o mare desfăşurare de mijloace tehnice, pe fastul decorurilor. Principiul motor consta în acel „bigger and better pictures“ (filme din ce în ce nuri mari şi mai bune), laitmotiv universal căruia Holly- woodul îi conferise putere de lege, insistînd, din păcate, de multe ori, pe talia aparentă în detrimentul valorii autentice. Se urmărea doborîrea unui record, depăşirea cu orice preţ a unei performanţe atinse de concurenţă. Dar cantitatea o lua înaintea calităţii, ceea ce constituia sursa eşecului.

Cursa frenetică începuse încă înainte de primul război mondial, cînd producătorii americani şi-au pus în gînd să cucerească monopolul pe care confraţii lor italieni îl deţineau în această materie... Intr-adevăr, insularii erau inventatorii şi vulgarizatorii genului inaugurat cu drama *Cabina* şi îl practicau cu 6 măiestrie incontestabilă. Lansau pe piaţă, aproape în serie, filme pompoase numite „istorice“, în care numerele de circ alternau cu jocurile războinice şi cu cortegiile triumfale. în fond, nimeni nu prea se sinchisea de adevărul istoric, nici de adevărul cinematografic încă nesigur. Esenţialul era să se obţină „efecte“ cu orice preţ. Şi acest lucru se reuşea.

•. Prin urmare, atunci cînd Hollywoodul a pornit cruciada cu strigătul „Jos filnr'l italian“, a început 396 era de prosperitate a lui Cecil B. deMille.

Prin tatăl său, Henry Churchill deMille, profesor şi dramaturg, deMille descindea dintr-o familie franco-germană. Cecil s-a născut la 12 august 1881. Avea un frate, William. După moartea soţului ei, doamna deMille a transformat casa într-o şcoală de fete, „Henry C. deMille Memorial School for Girls“. Din banii strinşi pe această cale, Cecil putea să urmeze cursurile Academiei Militare din Pennsylvania, iar fratele său pe cele ale universităţii Columbia.

în perioada aceea, trupele ambulante se înmulţeau ca ciupercile. Era o mare cerere de piese. Mrs. deMille întemeie o companie teatrală, acţionînd ca agent pentru mulţi scriitori cunoscuţi.

în timpul războiului hispano-american, Cecil fugi de la şcoală spre a se înrola în armată, dar fu respins întrucît nu avea încă vîrsta necesară. începu să studieze la Academia de Artă Dramatică şi deveni actor. Se descurca destul de bine. Punea în scenă piese şi interpreta roluri principale la un teatru. în aceeaşi perioadă, societatea înfiinţată de mama sa creştea în importanţă. Munca devenise prea grea pentru ea şi fiul ei William, care scrisese cîteva piese de succes.

Astfel încît Cecil luă în primire postul de director al companiei şi dădu un impuls viguros activităţii. Scrise el însuşi cîteva piese.

în vara anului 1913, deMille şi Jesse L. Lasky se intîlneau într-o cafenea din New York. Amîndoi erau aproape curăţaţi. Lasky eşuase încercînd să pună pe

picioare o „replică[if] a faimosului „Folies Bergère“ din Paris, iar deMille pierduse multe parale mon- tînd o piesă care căzuse. La început în glumă, apoi în serios, hotărîră să rişte puţinii dolari pe care-i mai aveau în cel mai nesigur joc al zilei – filmele. La masa lor a venit şi Samuel Goldwyn, un negustor de mănuşi. Cei trei formară Jesse L. Lasky Feature Play Company.

Primul lor film, *The Squaw Man,* cu Dustin Far- num în rolul principal, a fost început la Hollywood în 1913.

„Era epoca eroică a cinematografului, îşi depăna deMille amintirile mulţi ani după aceea. A fost primul film de lung metraj produs în Statele Unite, la Hollywood, pe atunci o mahala a Los Angelesului. înălţasem lîngă un hambar o estradă pe care am montat nişte decoruri vagi de teatru schiţate de noi înşine pentru a micşora cheltuielile, şi un fel de cort – căci filmările aveau loc în plină zi – ferea de soare pe artişti şi operatori. Artiştii se îmbrăcau în boxe de cai, în grajd.“

Filmul costase 25 450’ de dolari şi adusese un beneficiu de 255 000 de

dolari.

încurajat de acest succes, deMille s-a lansat în numeroase aventuri care, din fericire pentru el, s-au sfîrşit cu bine.

Astfel încît, în 1923, deci zece ani mai tîrziu, turna 396 Cele *10 porunci* care costa 1 400 000 de dolari, pen-

tru vremea aceea o sumă considerabilă, nemaifolosită pînă atunci, ceea ce îl făcu să treacă în ochii unora, după cum singur o mărturisea, drept „un risipitor dezechilibrat“.

Cînd filmul a apărut pe ecrane, a bătut, peste tot unde a fost prezentat, recordurile de reţete. Iar **la** New York a ţinut afişul timp de trei ani în şir.

La apariţia filmului vorbitor, Cecil B. deMille s-a afirmat cu o nouă realizare de răsunet, *Semnul crucii,* cu Fredric March, Claudette Colbert, Elissa Landi şi Charles Laughton, plus 7 500 de figuranţi, ceea ce nu se mai văzuse pînă atunci.

A urinat *Cleopatra,* tot cu Claudette Colbert în **ro**lul reginei Egiptului, *Cruciadele* şi multe, multe altele...

În amintirile sale, publicate în „Ciné-Revue“ sub titlul „34 de ani de cinema“, Cecil B. deMille scrie la un moment dat :

„îmi dau perfect de bine seama că n-am fost deeît un animator. Nici n-am urmărit să fiu altceva, oricît ar displace acest lucru oamenilor trişti. **Cer să mi** se dea dreptate că nu e un lucru tocmai uşor ! Trebuie să cunoşti adînc cinematograful şi posibilităţile sale pentru a te convinge că, dacă acesta vrea să trăiască, faţă de importantele capitaluri pe care le pretinde, trebuie să se bizüie pe marile mase **ale** publicului, să le aibă alături în fiecare zi.“

în pofida criticilor, uneori extrem de severe, a căror ţintă a fost cîndva, numele lui Cecil B. deMille

va rămîne în istoria cinematografului ca al unui deschizător de drumuri în cea de-a şaptea artă.

Chiar dacă formularea sună a clişeu, esenţa e o realitate incontestabilă...

♦

C.Tot astfel cum este o realitate incontestabilă faptul că Fritz Lang şi-a cîştigat dreptul de a figura în orice antologie a cinematografului.

în calitatea sa de exponent al expresionismului german, Fritz Lang şi-a legat numele de perioada de început a filmului mut, realizînd cîteva opere al căror ecou nu s-a stins nici pînă astăzi, ele constituind obiect de studiu pentru cei dornici să deprindă meşteşugul regiei : *Moartea obosită, Doctorul Ma- buse, Nibelungii.*

Era, într-un fel, creatorul alfabetului cinematografic.

Venirea la putere a regimului hitlerist l-a silit să părăsească Germania şi să se stabilească în America.

'„Astfel – scria o revistă a vremii – într-o dimineaţă însorită din 1934, un nou venit la Hollywood străbătea bulevardul Santa Monica

într-o maşină decapotabilă. Omul, care avea un gît de taur, o atitudine ţeapănă ca cea a lui Erich von Stroheim şi părul cenuşiu-închis tăiat foarte scurt, aruncă Holly- 400 woodului o privire sfidătoare.“

Au trecut anii, au intervenit multe schimbări, dar se pare că atitudinea regizorului rămăsese aceeaşi.

Fritz Lang continua să fie distant, tiranic şi, la un moment dat, dobîndise reputaţia de cel mai detestat regizor din Hollywood.

Cînd un nou venit repurta un mare succes, veteranii Hollywoodului îi dădeau acest sfat : „Ai reuşit, bravo. Acum, bagă de seamă : să nu devii hollywoodian.“

A deveni hollywoodian, în concepţia cetăţii cinematografului, însemna să devii vanitos, să umbli cu nasul pe sus, să nu te mai gîndeşti decît la gloria ta şi la tine însuţi.

Iar cînd un nou regizor îşi făcea apariţia pe firmamentul Hollywoodului, se adăuga : „Vezi să nu devii un Fritz Lang.“

„A deveni un Fritz Lang“ nu era acelaşi lucru cu *„a* deveni hollywoodian“, dar cele două formulări aveau un punct comun : nu atrăgeau prietenia.

Lang era convins că-şi dobîndise dreptul de a-i trata pe actori pe scenă ca pe nişte simpli pioni. Venise la Hollywood sigur de sine, dovedindu-şi talentul în atîtea capodopere, aureolat de o glorie incontestabilă.

Se pare că niciodată nu-şi manifestase

intenţia de a-şi schimba cît de cît felul de a fi. Işi transplantase pur şi simplu activitatea pe coasta Pacificului, unde repurtase dealtfel o serie de succese foarte mari. Dar 401

Hollywoodul nu se împăca deloc cu procedeele sale autocratice.

Numeroase vedete, deşi recunoşteau că era un partener agreabil, un *causeur* strălucit, un om cu maniere elegante, refuzau să lucreze cu el sau, mai exact, sub ordinele lui... Este adevărat că, în cele din urmă, unele vedete, simţind nevoia de a face un film bun şi de a-şi consolida reputaţia, apelau la el, dar cele a căror glorie era bine stabilită nu foloseau „tratamentul Lang“.

Circula zvonul că două vedete britanice care turnaseră cu el, Lilti Palmer în *Cleak and Dayger* şi Michael Redgrave în *The Secret Beyond the Doar,* juraseră să nu mai lucreze niciodată cu Fritz Lang.

După *The Secret Beyond the Door,* Lang a realizat *Winchester 77,* un western psihologic, *Corruption,* despre intrigile politice din sudul Statelor Unite, *Hangmen also Die* care i-a adus medalia de aur la festivalul de la Veneţia din 1946 şi *Frank James Re- turn.*

Era perioada în care Fritz Lang, fiul unui modest arhitect vienez, ajunsese să deţină o putere rară la Hollywood. Făcea parte din elita foarte bogată a Hollywoodului care-şi putea permite să refuze, cu un aer plictisit, ofertele studiouriloi' de a dirija filme la preţurile stabilite de acestea.

în culisele cetăţii filmului, circula şi o anecdotă despre despoticul regizor. Turna ultimul său film şi,

ca de obicei, îşi adusese actorii la disperare. îi tiraniza de atîta vreme, incit aceştia se obişnuiseră să nu mai protesteze, să execute docili fiecare dintre poruncile sale. în a suta zi, o echipă se deplasă să turneze **o scenă pe o faleză foarte înaltă.**

— Şi acum, spuse regizorul vedetei sale, iată scena următoare : trebuie să sari de pe faleză în mare, dar foarte realist.

Actorul privi marea spumegînd la trei sute de metri sub el şi exclamă :

— Nu puteţi să-mi cereţi să fac asta !

— Ba da, ţi-o cer. Pregăteşte-te !

— Vă rog, da...

— Pregăteşte-te.

— Bine, dar dacă săr, s-a zis cu mine...

Despotul replică liniştit:

— Nu-i nimic, e sfîrşitul filmului.

...Dar istoria nu va consemna desigur comportamentul dur al celui care avea în studio un birou cu o plăcuţă purtînd textul: „Mr. Lang only" (adică numai pentru domnul Lang), unde nimeni nu avea voie şi nici nu se gîndea măcar să se aşeze în lipsa proprietarului... Ea va vorbi doar despre cele

peste patru decenii de activitate ale maestrului concretizate în aproape cincizeci de filme, dintre care nu puţine capodopere...

Astfel Incît, tirania va deveni exigenţă, despotismul meticulozitate artistică şi laurii biruinţei vor vorbi despre un om minunat sub toate aspectele... în 1937, apărea pe ecranele lumii filmul *Periferie* cu Sylvia Sidney şi Joel McCrea, o dramă de atmosferă considerată printre cele mai bune zece producţii turnate de la apariţia vorbitorului.

în 1938, Bette Davis primea „Oscarul“ anual pentru interpretarea unei fete orgolioase şi independente în *Jezcbel,* alături de Henry Fonda şi George Brent.

în 1939, romanul „La răscruce de vînturi“ era transpus pe ecran în prima şi cea mai fidelă versiune cinematografică a sa, cu o pereche de mari actori : Laurence Olivier şi Merle Oberon.

în 1940, Gary Cooper cîştiga noi admiratori cu creaţia sa din filmul *Texas,* în care Walter Brennan se afirma puternic ca un mare actor de dramă.

în acelaşi an 1940, Bette Davis adăuga o nouă verigă lanţului ei de succese, realizînd o creaţie magistrală *în Scrisoarea,* pentru ca, în 1941, să facă acelaşi lucru în *Vulpile.*

Toate filmele acestea aveau un numitor comun : regia lor era semnată cu acelaşi nume : William Wyler.

La un moment dat, a fost socotit rivalul direct al lui John Ford la supremaţia americană.

Era renumit pentru măiestria de a înlănţui scenele într-o armonie constantă, pentru cadenţa şi decupajul secvenţelor, pentru simţul deosebit de dezvoltat al detaliului ce trebuia subliniat, pentru cunoaşterea profundă a adevărului psihologic. Sentimental, inşii cu discreţie, nu pregeta să facă unele concesii, ceea ce avea darul să confere filmelor sale o nuanţă emoţionantă, mult gustată de public.

Dealtfel, toate filmele sale s-au bucurat de ecou, ecou uneori mai mare, alteori mai mic, dar niciodată ele nu s-au lovit de indiferenţă.

Născut la 1 iulie 1902 la Oberendingen, în Argowie, şi-a petrecut copilăria la Mulhouse, a studiat artele frumoase la Lausanne şi muzica la Conservatorul din Paris. Acolo l-a întîlnit în 1920 pe Cari Laemmle, ilustrul fondator al companiei Universal, care s-a împrietenit cu el şi a promis să-i acorde tot sprijinul. Un an mai tîrziu, debarcînd în America, se adresează biroului newyorkez al firmei, lucrează un timp în cadrul serviciiloi' de publicitate, asumîndu-şi curind conducerea lor pentru ţările de limbă latină. Dar el solicită şi obţine transferul la Hollywood, în studiouri, unde va urca, în anonimat, toate treptele ierarhiei.

I se încredinţează în sfîrşit răspunderea artistică a unor scurt-metraje, apoi a unor westernuri. Pe vremea aceea, colabora ocazional cu John Ford, căruia nu va omite niciodată să-i transmită în mod 405

public omagiul recunoştinţei sale pentru lecţiile primite.

Urmează o lungă listă de titluri de filme care-i aduc notorietatea. Printre ele, figura şi *Destry* al Marlenei Dietrich, în versiunea primă cu Tom Mix. cel mai reputat cow-boy din istoria ecranului american.

Anul 1935 a fost hotărîtor în evoluţia lui Wyler. Samuel Goldwyn căuta un regizor pentru transpunerea pe ecran a unei piese de Lillian Hellmann, ,.Au fost trei", şi l-a ales pe el. Filmul i-a adus regizorului o distincţie a Academiei Cinematografice. Merle Oberon, Miriam Hopkins şi Joel McCrea interpretau cu fervoare rolurile principale. A urmat transpunerea romanului lui Sinclair Lewis, „Dodsworth", în- tr-o remarcabilă interpretare a lui Walter Huston. O nouă distincţie a Academiei.

în sfîrşit, filmul *Periferie,* urmat de gloriosul cortegiu.

Secretul lui William Wyler ?

Alegerea minuţioasă a subiectului şi distribuţia adecvată. Ca metodă de lucru, declara el însuşi că „totul trebuie să fie pus la punct înainte de a se începe turnarea". Alternanţă cu ritm variabil a unor secvenţe împinse, din punct de vedere cinematografie, pînă în profunzime şi notaţii în măsură să atingă sensibilitatea spectatorului. Importanţă primordială acordată amănuntului care trebuie să sugert-xe <> şi- 4ut» tuaţie, nu s-o descrie.

în 1944, un critic elveţian seria că lui Wyler nu-i lipsea decât amploarea pentru a-l egala pe Erich von Stroheim din 1922, pe John Ford din 1940, pe Eisenstein din 1925.

♦

Eisenstein !
Unul din cele mai prestigioase nume ale cinematografului.

„Personalitatea sa a fost atât de mare, aportul său la arta cinematografică atît de capital, încît biografii şi exegeţii vor găsi material pentru numeroase lucrări. El n-a fost numai omul care a realizat *Crucişătorul Potemkin,* acel clasic al clasicilor, ci şi unul din cei ce «gîndeau» cel mai profund, cel mai activ cinematograful“ – astfel se exprima Raymond Barkan, într-un articol publicat în 1948, în revista „L'Ecran français“, la moartea genialului cineast, continuînd prin a releva că studiile sale de estetician au făcut şcoală. Faimoasa sa frază asupra dialecticii imaginii era citată cu aceeaşi devoţiune ca o maximă de Boileau. Această întrepătrundere a formei şi conţinutului, atît de violent concretizată în primele sale opere mari, era dealtfel, în chip ciudat, prefigurată prin bifurcaţiile carierei sale de student.

Născut la Riga în 1898, Eisenstein urmase artele frumoase. Voia să devină arhitect, ca şi tatăl său. Dar o carte a lui Freud despre Leonardo da Vinci l-a determinat să se iniţieze în psihanaliză la Viena.

în 1917, se întoarce în Rusia şi se înrolează în armata roşie, slujind-o ca inginer genist.

Se pare că la originea pătrunderii sale în lumea filmului s-a aflat o... durere de dinţi. în 1923, Eisenstein care lucra decoruri de teatru şi avea nevoie de un intermezzo filmat pentru o scenă dintr-o piesă de Ostrovski apelă la Dziga Vertov. Dar o durere cumplită de dinţi îl împiedică pe acesta să se achite de misiunea sa. Eisenstein îi luă locul în spatele aparatului de filmat, loc pe care nu l-a mai părăsit pînă la moarte.

în 1924 a turnat *Greva.* Apoi, în 1925, celebrul *Crucişător Potemkin,* realizat în numai trei luni. în 1928, *Octombrie.* în 1929, nu mai puţin celebra *Linie generală.* Intre 1928'şi 1930, cu prilejul unui turneu în Europa şi America, a realizat în Franţa *Poveste sentimentală,* iar în Mexic acel film-fluviu care a fost victima a numeroase tribulaţii.

în 1929, i s-a încredinţat catedra de regie a Institutului Cinematografic de Stat, obţinînd totodată titlul de doctor în ştiinţele artelor. *Alexandru Newski* i-a adus Ordinul Lenin şi Premiul Stalin.

Ultimul film al lui Eisenstein a fost *Ivan cel Groaznic,* turnat în 1945. A murit în timp ce lucra la partea a doua a filmului.

împreună cu Pudovkin, Eisenstein a dominat întreaga istorie a cinematografului rus, fiind un creator în deplina accepţiune a cuvîntului : ca şi Chaplin, 408 era autorul tuturor scenariilor sale.

„El a reuşit, spunea acelaşi ziarist francez citat, re- ereînd retorica montajului, să galvanizeze mulţimile transpunînd cinematografic teme sociologice prin simboluri de o tulburătoare forţă sugestivă. Ei- senstein a ridicat filmul tezist la rangul de operă de artă. El era tot atît de matematic ca şi Pudovkin, dar totuşi mai puţin sec intelectualiceşte în accentul imaginilor sale.“

în aceeaşi publicaţie, Georges Altman relata o în- tilnire cu marele regizor care declarase într-un cerc de prieteni :

„Trebuie să scuturăm vechile decoruri prăfuite ale cinematografului, aşa cum se scutură temeliile viermănoase ale lumii vechi. Să ieşim cu mulţimea afară, la aer liber. Întîmplător, am întîlnit în mijlocul poporului nostru oameni care pot să se joace pe ei înşişi admirabil, mult mai bine decît nişte actori...“

Era un vulcan de idei şi de proiecte. Şi eût optimism, cită încredere în arta sa ! – nota reporterul.

„După părerea mea, mai afirma Eisenstein, cinematograful poate să spună orice, să ante orice, să exalte orice, să distrugă orice. Este

limbajul maselor. Aş vrea să trăiesc mult ca să colaborez la această mare aventură".

în prefaţa la volumul „Sensul cinematografului", primul tom al operelor lui Eisenstein, Léon Moussinac scria printre altele :

„Nimic nu ne putea fi mai util şi mai preţios decît învăţămintele pe care ni le aduce Eisenstein. Fiindcă, dacă există un artist care s-a aplecat cu constanţă asupra problemelor, care s-a aventurat atît de departe în inventarul elementelor cinematografice, care a luptat cu curaj împotriva dificultăţilor inerente încă realizării unui film, acesta este autorul *Crucişătorului. Potemlcin.* **El ne oferă deci mai mult decît meditaţii : roadele maturităţii şi ale studiului, ale unei experienţe dificile trăite în munca de creaţie şi nu mai puţin în cea pedagogică la Institutul Cinematografic din Moscova. Personalitatea sa puternică, hrănită de o înaltă şi universală cultură, conferă lucrărilor sale scrise o valoare fără echivalenţă încă, unde nu avem de căutat dogme, ci principii valabile pentru a acţiona, altfel spus mijloace de creaţie care trebuie să ne permită de aci înainte să evităm erori comune şi să călăuzim pe tinerii cineaşti cu pasiunea necesară, dar mai cu seamă cu voinţa chibzuită de a realiza materialiceşte ceea ce spiritul lor concepe în deplină cunoştinţă despre calităţile specifice ale cinematografului şi mijloacele tehnice şi practice.“**

Mai departe, Leon Moussinac scria că

vede în textele lui Eisenstein „elementele unui program de învăţare a cinematografului“, o confirmare preţioasă şi cu autoritate a ceea ce pare-se că ar putea să ordoneze pe planul studiilor un program de explorare teoretică şi mai cu seamă în ceea ce priveşte problema 410 *esenţială* **a compoziţiei :**

1. Inventar al *elementelor dramatice,* adică tot ceea ce se leagă de scenariu, dialog, jocul actorilor etc. ;

2. Inventar al *elementelor plastice,* adică specificitatea, valorile de expresie ale imaginii mişcătoare, ale culorilor, ale reliefului etc. ;

3. Inventar al *elementelor sonore,* voci, sunete, muzică, măsuri etc.

într-adevăr, dacă te străduieşti să reflectezi în prezenţa unei opere, pentru a-i controla, analiza cit mai riguros posibil elementele constitutive, îţi dai seama că trebuie să-ţi însuşeşti nişte principii şi o metodă confirmate prin. experienţă (şi nu prin ceea ce s-a calificat atît de impropriu «inspiraţie»), Un film nu este decît rezultatul unei constante de valori reale determinate la fel de bine de raţiune ca şi de sentimentul în prealabil îmbogăţit cu reflecţii şi studiu".

într-un articol publicat în ,,Les Lettres Françaises", în 1948, criticul Georges Sadoul deplîngea astfel moartea lui S.M. Eisenstein :

„Acest om a fost, ca să reluăm o expresie a prietenului său Maiacovski, purtătorul de cuvînt al unui popor. Dar dispariţia lui nu este numai un doliu naţional pentru patria sa. Cinematograful mondial resimte această pierdere, tot aşa cum artiştii Renaşterii

trebuie să fi resimţit moartea lui Michelangelo sau romancierii secolului trecut pe cea a lui Balzau ".

În acelaşi an, apărea în „Parallele 50“ un articol scris de Serghei Mihailovici Eisenstein şi intitulat „Despre montaj“ în care marele cineast îşi explica ideile sale atît de originale.

Spunea Eisenstein :

„După mine, montajul cinematografic nu este firul evenimentelor plasate unele alături de altele la întîmplarc şi izolat, ci gîndul care naşte din ciocnirea a două elemente diferite (principiul dinamic).

Se întîmplă acelaşi lucru care se petrece cu ierogli- fele japoneze în care două semne ideografice distincte unul faţă de celălalt, dacă le suprapui, dau un concept nou.

Ochi + apă = lacrimi.

Copil + gură = plînset.

Bot + cîine = lătrat.

Gură -T- pasăre = cînt.

Cuţit + inimă = atac.

Nu sînt deloc nişte sofisme de vreme ce mă străduiesc să dezvolt fundamentul cinematografului pornind de la baza sa tehnică (la drept vorbind optică).

Se ştie, într-adevăr, că fenomenul mişcării cinematografice rezultă din faptul că două imagini imobile se topesc, de îndată ce sînt proiectate rapid una după alta, într-o singură mişcare.

Explicaţia populară a acestui fenomen al fuziunii duce la concepţia nu mai puţin populară şi simplistă a montajului pe care am menţionat-o mai sus.

Să descriem acum cu mai multă precizie desfăşurarea acestui fenomen şi să deducem concluzia următoare :

Două obiecte imobile filmate unul lingă altul fac să se nască iluzia mişcării.

E adevărat ? Aşa cum a fost enunţat e adevărat.

Din punct de vedere vizual este indiscutabil – dar nu acelaşi lucru se poate spune din punct de vedere mecanic. Căci, în realitate, elementele nu sînt plasate unul alături de altul, ci unul deasupra altuia.

Altfel spus : Concepţia (sau senzaţia) mişcării se formează datorită suprapunerii de impresii statice pe care ni le-a lăsat viziunea obiectului în poziţia sa precedentă şi poziţia actuală mişcătoare.

Dealtfel, fenomenul imaginii plastice se formează de asemenea, în ceea ce priveşte stereoscopia, ca şi creşterea optică a două suprafeţe.

Din suprapunerea a două mărimi de dimensiuni identice ia naştere o dimensiune nouă, superioară celor precedente.

Astfel, în cazul stereoscopici, a treia dimensiune stereoscopică rezultă din

superioritatea a două suprafeţe în raport cu două dimensiuni.

într-un alt domeniu :

Două cuvinte concrete (determinate în prealabil) plasate unul după altul, formează o concepţie abstractă. Tot aşa cum în japoneză o sută de semne 413

exprimînd lucruri concrete desenate şi plasate alături de o sută de semne exprimînd de asemenea obiecte concrete dau un rezultat transcendental (un concept).

Divergenţa între contururile primei imagini, reţinută în memorie şi cele ale imaginii următoare, conflictul dintre aceste două imagini dă naştere sentimentului mişcării – concepţiei desfăşurării mişcării.

Gradul de nearmonie determină intensitatea expresiei şi tensiunea care va urma imediat după aceea, după un factor de ritm veritabil (autentic).

Este echivalentul pentru timp a ceea ce există în spaţiu asupra suprafeţelor grafice şi pictate.“

Ca o ipoteză fundamentală, Eisenstein adăuga: Decupajul filmului nu este un element de montaj. Decupajul este celula montajului.

Să cunoaştem acum pe unul din emulii lui Eisenstein: Roberto Rosselini, întemeietorul şcolii italiene al cărei realism brutal atinge adevărul documentar. Prin *Roma, oraş deschis* şi *Paisa,* amîndouă inspirate de tragedia Italiei în război, Rosselini a cucerit consacrarea internaţională, demonstrînd o

puternică originalitate, o artă de mare acuitate, fără concesii, fără atenuări şi fără artificii. De asemenea, se evidenţia în operele sale forţa şi autenticitatea mărturiilor, cu atît mai impresionante cu cît erau lipsite de emfază şi de regie aparentă. în sfîrşit, au 414 ieşit în relief metodele îndrăzneţe aplicate la ale^

gerea şi repartiţia interpreţilor săi : astfel, *Roma, oraş deschis* revela simultan uimitoarea personalitate a Măriei Michi, o debutantă pe care o întîlnise în timpul Rezistenţei, temperamentul extraordinar al Annei Magnani, o vedetă de music-hall din care avea să facă actriţa cea mai expresivă a cinematografului italian, talentul dramatic al lui Aldo Fabrizzi, un fost comic popularizat ca atare pe scenă şi pe ecran.

Născut la 8 mai 1906 la Roma, Roberto Rosselini şi-a desăvîrşit formaţia literară prin studii artistice şi filosofice foarte solide.

Făcîndu-şi ucenicia tehnică la şcoala teatrului, a debutat ca cineast realizînd trei scurt-metraje care l-au ajutat să se iniţieze surprinzător de bine la masa de montaj. Primul film important l-a semnat în 1941, *Nava albă,* prezentat cu un notabil succes. Un an mai tîrziu, scria în colaborare cu Francesco de Robertis, specialist încercat al genului, *Un pilot se întoarce.* Apoi, condamnat la tăcere de repulsia pe care o avea faţă de ideologia fascistă, a dus pînă la eliberare viaţa primejdioasă şi subterană a Rezistenţei.

în perioada aceea a început să elaboreze Rosselini clasicul său *Roma, oraş deschis.* Lipsit de mijloace materiale, atît de sărac încît îşi vînduse la un moment dat şi mobila, lipsit de mijloace tehnice, a turnat chiar pe străzile Cetăţii Eterne şi într-un apartament filmul său care a constituit o neaşteptată revelaţie a reînnoirii cinematografului italian. Situat, peste Atlantic, printre cele mai bune zece filme ale anului respectiv, *Roma, oraş deschis* avea să obţină şi Ma- 415

role premiu al filmului italian la Festivalul de la Cannes.

În 1948, Roberto Rosselini i-a acordat lui Roger Régent un interviu care a apărut în ..L'Ecran français".

Printre altele, regizorul declara :

„Voi continua poate să trec drept un nebun, dar refuz să ştiu cum se va termina filmul meu în ziua în care încep să-l turnez !... Sînt incapabil să lucrez cu un corset. Un scenariu riguros pe care-l urmăreşti pas cu pas, un studio cu tot echipamentul său, premeditarea decorurilor şi a luminii, constituie pentru mine tot ce poate fi mai odios... Cum lucrez ? Dar ştie oare vreodată cineva cum lucrează ?... Ceea ce e sigur e că atunci cînd pornesc la un nou film, plec cu o idee fără a şti unde mă va duce. Ceea ce mă interesează este Omul şi această aventură unică, pentru fiecare, a vieţii ! Sînt înainte de toate un individualist. Fiecare fiinţă este unică în genul ei, deşi pare că toate se aseamănă... E un fapt biologic : inima mea, plămînii mei, arterele mele nu s-ar potrivi nici unui alt om, deşi cu toţii avem inimi şi artere asemănătoare. Trec drept un mare realist fiindcă nu mă tem de adevăr şi mă interesează fiinţa umană, îmi place să părăsesc individul în faţa aparatului de filmat şi să-l las să-şi construiască el însuşi povestea! încă din prima zi de turnare mă instalez în spatele personajelor mele şi apoi las camera să alerge 416 după ele..."

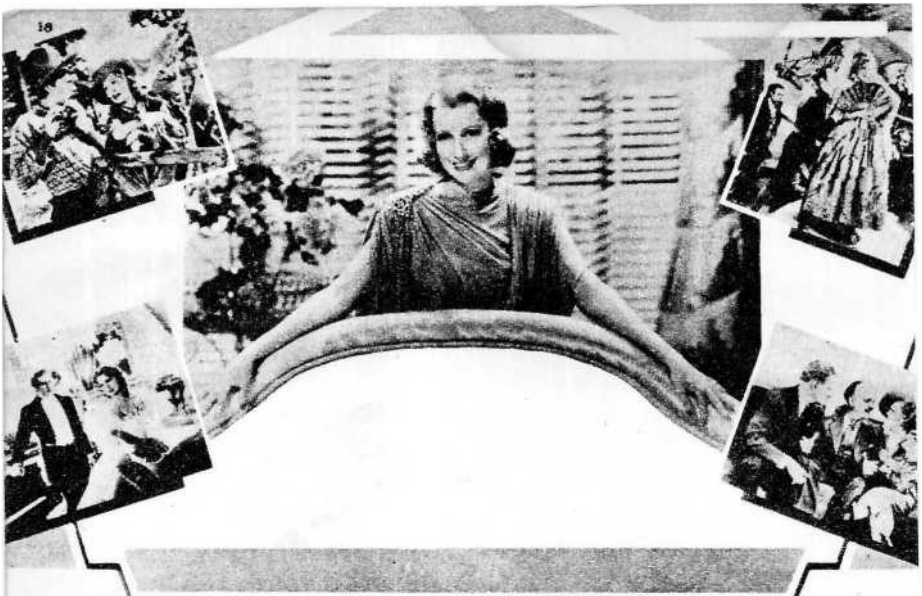
Louis Jouvet într-un roi de compoziţie: în filmul *Hotel du Nord* al lui Marcel Carné, în care apărea alături de Annabella şi

Jean Pierre Aumont.
în filmul *Volpone.* care a rămas neterminat, Jouvet făcea din plin dovada talentului său rasat.

Silueta grațioasă a Daniellei Darrieux în perioada de culme a celebrităţii ei pe continent, cînd ocupa locul întîi atît pe lista box- office-ului cît şi în inimile admiratorilor Pe drept...

Mae West în chip de cronicară cinematografică, meditînd împreună cu musca

Racolată de Hollywood, după ce a respins numeroase scenarii, Danielle Darrieux şi-a făcut debutul în *The Rage of Paris* alături de Douglas Fairbanks jr. «Noul dar al Franţei către Hollywood», suna legenda acestei fotografii, explicaţie care mai includea poreclele date Daniellei: «incredibil de frumoasă», «o exponentă divină a franţuzoaicei», «picioarele Marlenei» şi «o strălucire galică»...



Célébra cîntâreatà Jeanette MacDonald. evocatâ eu nostalgie de Kojak, în cîteva din filmele ei : Foto din *Vestül de aur* eu Buddy Ebsen (stînga sus) ; *The Firefly* eu Allan Jones (dreapta sus); Moytime eu John Barrymore (stînga jos); *Indragostitii* eu Nelson Eddy şi Frank Morgan (dreapta jos).

O serie de întîlniri cu totul întîmplătoare a stat pare-se la temelia unui mariaj care s-a dovedit foarte durabil: Jeanette MacDonald şi soţul ei Gene Raymond, de asemenea actor de cinema, în intimitatea căminului lor.

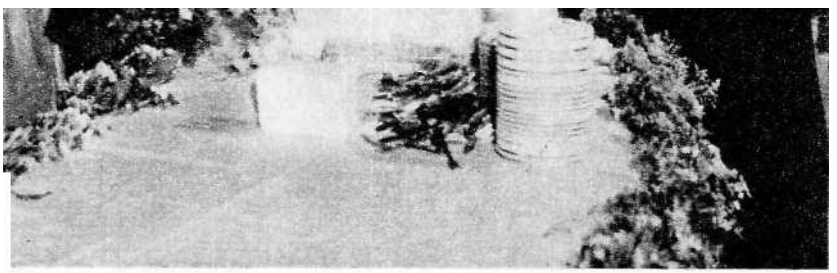
Myrna Loy cu partenerul ei favorit, William Powell şi regizorul lor Van Dyke care părea pus pe şotii... Ce drum imens presărat cu amintiri neşterse de la serialul *Nick Carter, gentleman-detectiv* la rolul episodic din *Aeroport 1975!*

Myrna Loy, între Clark Gable şi Spencer Tracy, în filmul recenzat de Mae West *Too hot to handle.* Pe vremea aceea. Spencer Tracy era «vioara a doua».

Claudette Colbert era o întruchipare a sensibilității, gingășiei ţi feminității. Dar, mai presus de toate, avea un farmec specific franţuzesc... Fusese doar cînd- va Lily Chauchoin.

Intr-un film în care apărea alături de Fred Mac Murray ţi... o crescătorie de pui.

Printre partenerii vedetei s-a numărat ţi james Stewart, care i-a dat replica într-o comedie de salon cu tentă de film poliţist.



Frank Capra într-un rol inedit: gazdă pe platou, cu prilejul unei aniversări. Operaţia de tăiere a tortului este urmărită cu pasiune de invitaţi printre care, în prim pian, se remarcă silueta nesfîrţită a actorului preferat al regizorului: Gary Cooper.

Un profil optimist al celebrului regizor american de origine şi- ciliană, Frank Capra.

Ernst Lubitsch a fost primul regizor care a intuit disponibilităţile de interpretă de comedie ale «Sfinxului» şi i-a adus zîmbetul pe ecran.

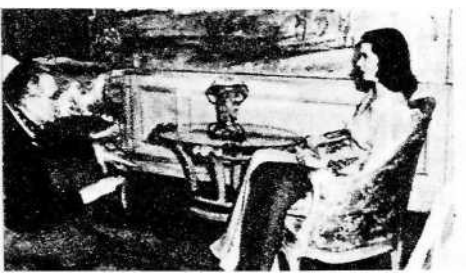
Trabucul nelipsit din colţul gurii

Un careu de aţi pe platoul lui 20th Century-Fox: autorul-actor Otto Preminger, regizorul Ra- toff, Gregory producătorul William Perlberg şi «actorul» Ernst Lubitsch, în civil.

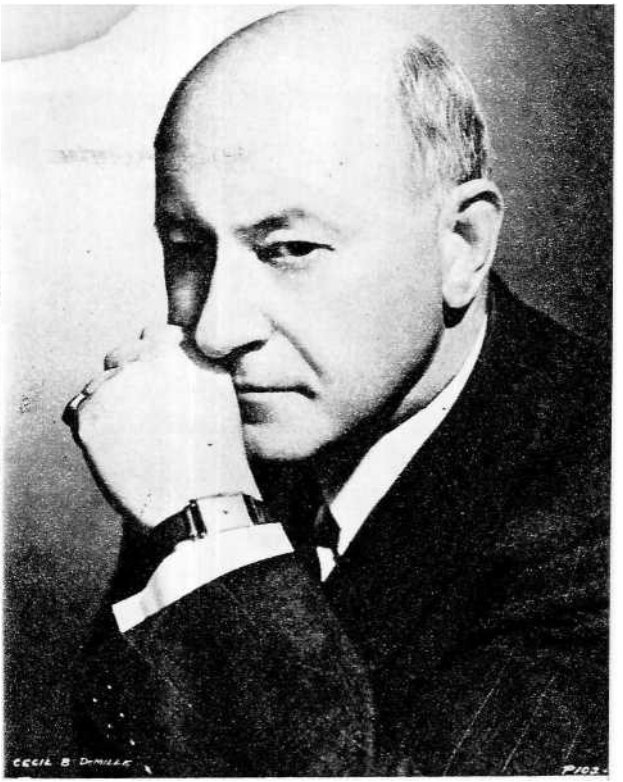
Un gest de curtoazie mai puţin obişnuit pentru despoticul regizor Fritz Lang: întîmpinarea la aero port a lui Michael Red- grave, pe atunci unul din primii zece actori britanici, care urma să joace în filmul lui Lang *Secretul din spatele uşii.*

principale a filmului său

d cam în silă peroraţiile marelui lor regizor



Cecii B. deMille, marele regizor adept al filmelor de factură monumentală prin dimensiuni şi formă, mai puţin prin conţinut. Oricum, un deschizător de drumuri necontestat.



Cecii B. deMille pe platourile Paramountului, în timpul turnării filmului *Avangarda eroilor,* cu Gary Cooper şi Jean Arthur. Se discută cu nişte oaspeţi de seamă din India, aflaţi în vizită în studio.

Bette Davis în *Jezebel care* i-a adus, în 1938, premiul «Oscar» pentru interpretarea unei fete orgolioase ţi independente. Regia era semnată de William Wyler.

***La răscruce de rînturi,* film girat de acelaşi William Wyler. Heathcliff (Laurence Oli- vier) se va răzbuna pe nevinovata Isa- bela, interpretată de Geraldine Fitzge- raid.**

William Wyler în timpul lucrului. Liniştit şi concentrat ca de obicei, dirijînd filmările la *Mrs. Miniver.* în cealaltă imagine: cu soţia sa Margaret Tallichet.

Extraordinarul film de atmosferă *Periferie,* unul din primele zece succese de la apariţia vorbitorului, interpretat de Sylvia Sidney şi Joel McCrea, purta însemnele aceluiaşi înalt profesionalism specific lui Wyler.

Ultima imagine din *Ivan cel Groaznic*: țarul urmărește din palatul său defilarea maselor...

Serghei Mihailovici Eisenstein, un regizor de geniu, rămas în istoria cinematografului.

Roberto Rosselini, regizorul care a pus bazele şcolii realiste

Anna Magnani, personalitate de prestigiu a ecranului italian, căreia

Rosselini i-a oferit prilejul de a deveni dintr-o vedetă de music-hall cea mai expresivă actriță a cinematografiei peninsulare.

Cu acelaşi prilej al popasului său parizian, Rosse- lini a vizitat Institutul de înalte Studii Cinematografice, unde s-a bucurat de o primire impresionantă, cu flori şi chiar cu o pancartă pe care scria „Trăiască Rosselini“.

Un elev l-a întrebat de ce în cutare secvenţă din *Paisa* a folosit panoramicul după un prim-plan şi de ce, în cadrul următor, obiectivul cădea exact pe acel punct al decorului în loc să... „Mărturisesc, spunea Rosselini, că întrebările m-au dezorientat complet. N-aveam nici o explicaţie de dat. Dar mă tem că tî- nărul acela, dacă va face într-o bună zi filme, va confunda cinematograful cu algebra. în fond, continua el, marele duşman al cinematografului este studioul. N-am recurs la el decît atunci cînd n-am avut încotro. Dar de îndată ce intru în aceste maşini uriaşe, sînt obligat să mă îmbrac într-un anumit fel, să port pantalonii aceia, cămaşa aceea... Uniforma cinema !... Şi apoi, marea paradă a maşinăriei, a tehnicii începe ! Trebuie să iei atitudine ! Trebuie să încep să devin inteligent. Dar cînd simt că încep să devin inteligent sînt pierdut... Recent, am fost în Anglia. Am fost invitat să vizitez, la Londra, cele mai frumoase şi mai modeme studiouri. Extraordinar, fabulos, gigantic... Privind toate acestea, mi se părea că văd cadavrul imens al cinematografului... Dar cum vreţi să scăpăm de aceşti monştri de perfecţiune şi de confort ? S-a construit o maşină enormă : trebuie alimentată, astăzi, trebuie să i se dea de mîncare ca să trăiască...

SECVENŢA FiNALĂ

...Astfel, cu această imagine foarte realistă, foarte prozaică, zugrăvită de declaraţia lui Roberto Rosse- lini, călătoria noastră în lumea feerică, de vis a cinematografului, se apropie de sfîrşit.

Se susţine în general că dacă un film are un generic, deci un început, trebuie negreşit să aibă şi un punct final.

Simplă prejudecată !

Cîte filme nu ne-au lăsat să ne frămîntăm cu tot felul de supoziţii asupra viitoarelor intenţii ale eroilor, odată cu ieşirea lor din dreptunghiul de pînză şi aprinderea luminii în sală ! ?

E adevărat că filmele respective nu erau semnate de un oarecare Lubitsch, Wyler sau Ford, ci de tineri deschizători de drumuri, mai mult sau mai puţin furioşi, hotărîţi să distrugă vechile clişee, canoanele şi chiar mai mult decît atît...

În sfîrşit, să ne supunem...

O paralelă trecut-prezent obligă la constatarea că cea mai mare parte a producţiei mondiale a căpătat o amprentă realistă benefică, majoritatea problemelor mari şi mici ale contemporaneităţii găsindu-şi o reflectare din ce în ce mai convingătoare.

Dar ce s-a întîmplat cu filmul de divertisment ? A urmat el aceeaşi linie ascendentă ?

Colajul cinematografic A fost odată Hollywood *se intitula în original „That's entertainement !" (Asta înseamnă distracţie !), după cum susţinea şi melodia respectivă.*

Ce s-a întîmplat aşadar cu divertismentul, fireşte cel de bună calitate, ingenios, imaginativ ?

Dar cu clişeele ? Au dispărut ele definitiv sau au fost înlocuite cu altele ? Evident, părerile exprimate ar putea să işte suspiciuni de părtinire, de favorizare a cinematografului de odinioară faţă de cel actual, paralela fiind întotdeauna susceptibilă de a suferi influenţa undei de nostalgie cu care privim trecutul, întrucît fiecare investigaţie în vremuri revolute se asociază aproape involuntar cu anumiţi factori subiectivi, cu o marcată amprentă personală.

Naratorul, care s-a străduit să se înscrie în limitele unei stricte obiectivităţi, cere acum îngăduinţa de a reveni, ca într-un „replay", asupra cîtorva dintre fragmentele filmului său imaginar pentru a sublinia unele imagini deja analizate sau a pune, în spiritul modernismului, „stop-cadru" pe altele.

în ceea ce priveşte relaţiile dintre spectatori şi ido-

Ui lor, noile generaţii au înlăturat dialogul melodramatic, patetismul.

În „Marile canioane“ [II], autorul, care a petrecut mai mulţi ani în Statele Unite, ne asigură că „tînăra generaţie (americană, s.n.) nu mai e îndrăgostită cu patima de odinioară a părinţilor ei de întrupările suave ale «visului american», de Ann Sheridan sau de Ginger Rogers sau de Loretta Young; priveşte cu ironie filmele vechi cu fete sentimentale care visează, în rochii mătăsoase, în umbra suavă a palmierilor californieni sau în vastele odăi ale caselor construite pe platourile de la Hollywood“. Şi, mai departe : „Pentru adolescenţii de astăzi, marii actori de odinioară, Humphrey Bogart, Spencer Tracy, Gary Cooper, Wallace Beery sînt numai nişte umbre fără trup. Vedetele Hollywoodului nu mai provoacă marile pasiuni de odinioară“. Iar mai încolo : „Actorii cei mai îndrăgiţi nu mai întrupează idealul fotogenic al starurilor : Gene Hackman, Dustin Hoffman, chiar şi Al Pacino sînt ceea ce se cheamă «antivedete».“

Tot respectul şi toată admiraţia pentru talentul lui Gene Hackman, Barbra Streisand, Dustin Hoffman, Charles Bronson şi al altor vedete asemănătoare. Tinerele americane de azi fac foarte bine că le apreciază. Merită.

Dar apropo de staruri, selecţia noastră ar putea să pară subiectivă. Intr-adevăr, nu numai că pare, dar

---

II **Dan Grigorescu, „Marile canioane“, Ed. Eminescu, col. 420 „Clepsidra“, 1977.**

şi este. Ca orice selecţie, căreia i s-au stabilit nişte limite de spaţiu, ea trebuia concentrată. Nefiind vorba de un dicţionar, nici de p prezentare exhaustivă de artişti, ci doar de o părticică dintr-un întreg, au intrat în joc... capriciile memoriei şi gustul personal. Totuşi, fiecare dintre vedetele înfăţişate a constituit, în perioada analizată, o figură proeminentă a ecranului, fie francez, fie american.

Cit despre capitolul consacrat regizorilor, pe lingă limita de spaţiu, care n-a permis o desfăşurare mai amplă, aci determinantă a fost varietatea de stil şi personalitate a regizorilor, aleşi, fireşte, dintre cei mai reputaţi. Astfel, pe Frank Capra l-am considerat, aidoma majorităţii criticilor, un promotor al comediei americane de salon; Ernst Lubitsch s-a singularizat prin filmele sale muzicale de factură spirituală ; Cecil Blount deMille a fost un exponent tipic al tendinţei de monumentalitate şi al spiritului competitiv specific american ; Fritz Lang a avut două cariere, una mai glorioasă ca alta : în Germania, unde a fost iniţiatorul expresionismului în arta cinematografică şi în Statele Unite, unde a realizat cîteva remarcabile creaţii de factură realistă ; William Wyler s-a dovedit un foarte abil realizator de „succese de public“, fără a înţelege prin aceasta că era tributar concesiilor în artă; Roberto Rosselini a intrat în capitolul nostru pentru meritul de a fi fost unul din dascălii noii şcoli realiste a cinematografului italian ; şi, în sfîrşit, Eisenstein, fiindcă a fost... Eisenstein.

Cu privire la viitorul cinematografului – oricîte critici s-ar formula la adresa lui – sîntem optimişti.

Mai mult decît sigur, se va găsi o rezolvare a tuturor problemelor. Atîta vreme cit publicul şi cinematograful vor merge solidari împreună – nici nu poate fi conceput unul fără celălalt – toate obstacolele vor fi biruite.

Ce poate fi mai grăitor pentru triumful perpetuu al cinematografului decît faptul că, sîmbătă de sîmbătă, luni de-a rîndul, am participat cu sufletul la gură la tot ce li se întîmpla lui Rudy, Ramona, Tom, Billy şi celorlalţi prieteni ai noştri din serialul.
Om bogat, om sărac ?

O excepţie ? O exagerare a publicului nostru ? Nicidecum.

Cu prilejul unei deplasări în străinătate, echipa de interpreţi a serialului, condusă de Rudy Jordache, a fost întîmpinată cu urale şi ovaţii încă de la coborî- rea din avion. Un singur actor n-a putut să descindă, deoarece lumea a început să-l huiduiască şi să-l amenințe cu pietre : interpretul lui Falconetti...

Se poate concepe omagiu mai minunat adus cinematografului, o răsplată mai convingătoare pentru performanţa unui actor ?

Iar dumneavoastră, stimaţi cititori, care aţi rezistat pînă acum eroic cu cartea în mină, meritaţi la rîndu-vă o răsplată ! lat-o : s-ar putea ca acesta să fie ultimul volum de amintiri cinematografice, al „serialului“ nostru !

INDICE DE HUME

de artişti, regizori, producători

A

Adorée, Renée, 292 Aherne, Brian, 124
Albert, Eddie, 380 Allegret, Marc, 67, 206 Ameche, Don, 47, 73, 233
Angelo, Jean, 181
Annabella, 56, 69, 74, 122, 129, 221, 222 Annakin, Ken, 6 Arbuckle, Roscoe (Fatty), 314, 318, 335
Arliss, George, 240
Armetta, Henry, 137
Arnold, Edward, 53
Arthur, Jean, 388
Astaire, Fred, S6, 57, 61, 158, 214
Astor, Mary, 61, 253
Auer, Mischa, 363
Aumont, Jean Pierre, 64
Ayres, Agnes, 268

B

Bacon, Lloyd, 56, 57, 64
Balzac, Jeanne de, 255
Banky, Vilma, 268, 269
Bara, Theda, 227
Baroux, Lucien, 131
Barrymore, John, 54, 217, 269, 364, 382
Barrymore, Lionel, 58, 270, 299
Bartholomew, Freddie, 53, 58
Baudin, Henri, 255
Baugé, André, 183
Baur, Harry, 65, 67, 128, 223, 349, 351

Baxter, Anne, 90
Baxter, Warner, 21, 54
Beery, Wallace, 54, 56, 240, 261, 280, 421
Bell, Marie, 65
Bennett, Constance, 240, 283
Bennett, Joan, 21, 145, 151, 254
Bergner, Elisabeth, 20
Bernard, Raymond, 254
Bernhardt, Sarah, 227
Berry, Jules, 64
Bing, Herman, 137
Birgel, Willy, 17
Blackwell, Carlyle, 246
Blanchar, Pierre, 67
Blondell, Joan, 145, 147, 148, 231, 233, 240
Bogart, Humphrey, 56, 57, 58, 214, 379, 380, 421
Boles, John, 63
Boleslavski, Richard, 54
Booth, Edwina, 254
Borzage, Frank, 60, 296
Bow, Clara, 21, 40, 41
Boyer, Charles, 60, 67, 118, 122, 127, 214, 223, 351
Bradna, Olympe, 57
Brennan, Walter, 404 Brent, George, 404 Bressart, Felix, 27, 28 Brignone, Guido, 70
Brockwell, Gladys, 253
Bronson, Charles, 422 Brown, Clarence, 60, 229, 296
Bruce, Virginia, 152
Brûlé, André, 182
Bushman, Frank, 290

C

Cabanne, Christy, 288, 290 Cagney, James, 231, 233, 240
Camerini, Mario, 70
Capra, Frank, 60, 372, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 391, 422
Carey, Macdonald, 90
Carné, Marcel, 73, 206, 242, 294, 296, 350
Carroll, Madeleine, 53, 62, 124
Catelain, Jacque, 165, 166, 255
Caulfield, Joan, 90
Cava, Gregory la, 60
Cavalcanti, 206
Cehova, Olga, 182
Chaney, Lon, 254, 271
Chantal, Marcelle, 68, 161, 167, 168
Chaplin, Charles, 24, 25, 110, 124, 164, 214, 262, 263, 270, 296, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,

314,
315, 316, 317, 318, 319,

320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 388, 4Ü8
Chenal, Pierre, 67
Chevalier, Maurice, 44, 121, 164, 240, 370, 371, 372, 393
Clair, René, 23, 128, 228, 255, 296
Clariond, Aimé, 68
Clive, Henry, 312
Colbert, Claudette, 54, 64, 339, 371, 372, 373,374, 375, 376, 377, 378, 387, 393, 399
Colman, Ronald, 60, 62, 124, 214, 240
Conway. Jack, 60, 62, 364, 365
Cooper. Gary. 40. 41, 43, 57, 64, 90. 142, 145, 149, 372, 387, 338. 393, 404, 421
Cooper, Jackie. 240
Costello. Maurice, 246, 250
Crawford, Joan. 54, 75, 153, 159, 160, 292
Crispin, Jeanine, 67
Crocker, Harry, 312
Cromwell, John, 62
Crosby. Bing, 90, 100, 214
Cruze, James. 228
Cummings, Constance, 151
Curtiz Michael. 59
Czinner, Paul. 296

D

Dagover, Lil, 69
Damita. Lily, 78
D'Arrast, Abaddie, 296
Darrieux, Danielle, 48, 52, 66, 128, 221, 222, 339, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359
Davies, Marion, 142
Davis, Bette, 53, 57, 58, 59, 215, 231, 233, 246, 379, 404
Dawies. Lydia, 111
Day, Marceline, 292
Decoin, Henri, 66. 351. 356
Dee, Frances, 57. 62
Delluc. Louis, 132, 294
Delubac, Jacqueline, 65, 131
DeMille, Cecil B., 61, 90, 101, 280, 372, 384, 395, 396, 397, 398, 399, 422
De Sica, Vittorio, 177, 178, 179, 180
Dick, Douglas, 90
Dietrich, Marlene, 30, 31, 40, 50, 58, 90, 95, 103, 106, 107, 145, 152, 155, 157, 222, 224, 393, 406
Disney, Walt, 229
Dix, Richard, 269
Don, Mary, 71
Donat, Robert, 73, 107
Douglas, Kirk, 90, 102
Douglas, Melvyn. 54, 53

Dove, Billie, 253
Dreville, Jean, 350
Ducaux, Annie, 68
Duchesne, Roger, 68
Dulac, G., 228
Dullin, Charles, 254
Duna, Steffi, 69
Duncan, Isadora, 274
Dunne, Irene, 127
Dupont, E.A., 296
Durbin, Deanna, 62, 63, 84, 108, 358
Duval, Paulette, 268
Duvivier, Julien, 48, 65, 72, 130, 205, 206, 350

E

Eddy, Nelson," 54
Edthofer, Anton, 20
Eggerth, Martha, 69
Eilers, Sally, 152
Eisenstein, Serghei Mihailovici, 384, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 423
Epstein, Jean, 296

F

Fabrizzi, Aldo, 415
Fairbanks, Douglas, 75, 111, 217, 219, 228, 295, 309
Farmer, Frances, 53
Farnum, Dustin, 398
Farrell, Charles, 20, 53
Farrow, John, 90
Faye, Alice, 73
Fejos, Paul, 33
Fernandel, 221, 223, 335
Feuillade, Louis, 228
Feuillere, Edwige. 222
Feyder, Jacques, 108, 181, 196, 208, 210, 255, 296, 349
Fitzmaurice, George, 261
Flaherty, Robert, 229, 296
Fleming, Victor, 58
Florey, Robert, 256, 260, 261, 252, 273, 309, 310, 311, 312, 313
Flynn. Emet, 267
Flynn, Errol, 48, 51, 55, 217, 218, 219
Fonda, Henry, 56, 59, 379, 380, 404
Fontaine, Joan, 61, 90, 97, 100, 128
Foran, Dick, 58
Ford, John, 55, 61, 386, 404, 405, 407, 420
Forst, Willi, 28, 34, 69
Francen, Victor, 45, 66, 73, 130, 223
Franklin, Sidney, 55
Fresnay, Pierre, 65, 66, 131 Fyffe, Will, 124

G

Gaal, Franziska, 61.
Gabin, Jean, 52, 65, 72, 73, 130, 221, 223, 294
Gable, Clark, 52, 58, 60, 75, 103, 155, 158, 223, 224, 240, 365, 372, 387
Gabrio, Gabriel, 255
Galione, Carmine, 70
Gance, Abel, 73, 120, 183, 196, 210, 296
Gandera, Felix, 66
Garbo, Greta, 34, 35, 52, 60, 86, 107, 113, 119, 137, 145, 152, 221, 222, 223, 293, 393
Garfield, John, 74
Garnett, Tay, 54
Gaynor, Janet, 20, 46, 53, 55, 75
Genina, Augusto, 70
George, Gladys, 61, 63
Giachetti, Fosco, 70
Goddard, Paulette, 90, 91, 98, 326
Goldwyn, Samuel, 105, 301, 398, 406
Goulding, Edmund, 59
Grant, Cary, 59, 103, 145, 150, 151, 179, 381, 387
Gravet, Fernand, 118, 122
Greene, Richard, 74
Grey, Lita, 320
Griffith, D.W., 32, 227, 243, 316, 332, 386
Grüne, Karl, 69
Guitry, Sacha, 64, 65, 73, 128, 131, 223, 364, 375

H

Hackman, Gene, 421, 422
Haid, Liane, 28
Hall, Jon, 61
Harding, Ann, 31
Hardy, Oliver, 25, 113, 137, 299, 335
Harlow, Jean, 60, 383
Hart, William S., 227, 228, 336
Hathaway, Henry, 57
Havilland, Olivia de, 58, 97, 145, 150
Hawks, Kenneth, 253
Hayakawa, Sessue, 336
Hayden, Sterling, 90
Kellinger, Mark, 93
Henie, Sonja, 47, 231, 233
Hepburn, Katharine, 60, 151, 159, 216, 388
Hériat, Philippe, 255
Hitchcock, Alfred, 380, 385 Hodiak, John, 90
Hoffman, Dustin, 421, 422
Holden, William, 90
Holt, Jany, 67
Homolka, Oscar, 380
Hope, Bob, 90, 91, 96, 100
Hopkins, Miriam, 44, 393, 406

Hörbiger, Paul, 28, 69
Horton, Edward Everett, 57
Howard, Leslie, 44, 58, 145. 148, 374
Howard, William, 70
Hughes, Howard, 253
Hughes, Lloyd, 253
Hunebelle, André, 187
Hunter, Ian, 59
Huston, Walter, 406
Hutton, Betty, 90
Hyman, Claude, 68

I

Ince, Thomas, 227, 291, 314
Ingram, Rex, 227, 287. 288

J

Jacque. Christian, 65
Jannings, Emil, 392, 393
Jolson, Al., 32, 239
Jones, Allan, 59
Jouvet, Louis, 65, 67, 130,

K

Kaman, Edy, 29, 30
Kane, Robert T., 56
Karloff. Boris, 21, 357, 358
Keaton, Buster (Malec), 428 228, 296, 321
223, 339, 346, 347, 349, 350, 351
Joyeux, Odette, 163
Keeler, Ruby, 240
Keighley, William, 48, 55
Kellaway, Cecil, 90
Kelly, Nancy, 74
Kent, Charles, 246, 249
Kenyon, Doris. 253
King, Dennis, 371
King, Henry, 52, 53, 56
Kirsanov, 228
Korda, Alexandru, 44, 75, 320
Korda, Zoltán. 69
Korene, Vera, 66, 223
Koster, Henry. 63, 358
Kramer, Stanley. 385

L

La Mai r. Barbara. 254, 288
La Rocque, Rod. 253, 261
Ladd. Alan, 90
Laemmle. Carl, 405
Lake, Veronica, 90, 99, 103
Lamour, Dorothy, 61, 75. 90, 100, 395
Lancaster. Burt, 90, 92
Lane®, Elissa, 21, 399
Lang, Fritz, 296. 379, 380, 384, 385, 400, 401, 402, 403, 422
Lang, June, 55
Langdon, Harry, 386
Lasky, Jesse L„ 397

Laughton, Charles, 44, 124, 240, 372, 399

Laurel, Sian, 25, 113, 137, 299, 335
Le Roy, Mervyn, 229, 230
Leblanc, Georgelte, 255
Lee Lila, 268
Léger. Fernand, 228
Lehman, Maurice. 67
Lehrman. Henry, 314, 316, 317
Leonard, Robert Z., 57, 59
Leslie, Joan, 380
L'Herbier, Marcel, 45, 121, 296
Linder, Max, 219
Lingen, Theo, 69
Litvak, Anatole, 44, 351
Lloyd, Frank, 62, 229
Lloyd, Harold, 30, 228, 229, 321
Loder, John, 380
Lombard, Carole, 52, 75
Lorre, Peter, 55
Love, Bessie, 31
Lowe, Edmund, 26
Loy, Myrna, 21, 58, 108, 15«, 159. 160, 215, 339, 364, 365. 381, 382
Lubitsch, Ernst, 58, 64, 229, 257, 258, 261, 262, 292, 296, 370, 372. 384, 388, 391, 392, 393, 394, 395, 420, 422
Luchaire, Corinne, 68
Lugosi, Bela, 21
Lumière, Louis, 228
Lynn, Diana, 90
Lyon, Ben, 253

M

MacDonald, Jeanette, 54, 59, 158, 339, 367, 368, 369, 370, 371, 394
Mac Dowall, Roddy, 219
Mace, Fred, 314, 318
MacLaglen, Victor, 21. 55
Magnani, Anna, 415
Major, Desideriu, 71
Mansfield, Martha, 253
March, Fredric, 46, 55, 61, 99, 145, 153, 240, 372, 382, 399
Marchal, Arlette, 255
Marshall, Herbert, 58, 283 Martin, Charles, 75
Marx, fratii. 335 Mauch, Billy şi Bobby, 55
Maynard, Ken, 21
Mayo, Archie, 58
McCrea, Joel, 53, 62, 379, 404, 406
Melchior, Georges, 181
Melies, Georges, 221, 226, 227, 229, 243
Meller, Raquel, 255

Menjou, Adolphe, 47, 55, 62, 261, 393
Michi, Maria, 415 ;
Milestone, Lewis, 52
Milland, Ray, 90, 94
Miller, Kristine, 90

Mingand, Piene. 66
Miranda, Isa, 70
Mistinguett, 22
Mix, Tom, .21, 31, 406
Moguy, Leonid, 68
Mojica, José, 20
Monlenegru, Conchita, 21
Montgomery, Robert, 54
Moore, Grace, 59, 145, 152 Moreno, Antonio, 261
Morgan, Michèle, 67, 74, 294
Mcrlay, Gaby, 45, 222
Morris, Wayne, 59
Moser, Hans, 69
Mosjoukine, Ivan, 75, 242, 274, 275, 278, 293
Müller, Renate, 35
Muni, Paul, 55, 74, 231, 232, 233
Murat, Jean, 182, 183
Murnau, F.W., 228, 229, 253, 296
Myers, Harry, 312

N

Nagy, Käthe de, 64
Naldi, Nitta, 268
Napierkowska, 181
Nazimova, Alla, 268
Negri, Pola, 69, 242, 255, 256, 257,258,259, 260, 261, 262 263 264, 265
Niblo, Fred, 288, 289, 290
Nilsen, Asta, 228
Niven, David, 75
Norman, Rolla, 25'5
Normand, Mabel, 314, 319
Novarro, Ramon, 155, 161, 165, 166, 242, 275, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293

O

Oberon, Merle, 43, 44, 70, 75, 152, 404, 406
O'Brien, George, 21
O'Brien, Pat, 56
Olivier, Laurence, 44, 70, 404
O'Sullivan, Maureen, 62

P

Pabst, G.W., 66, 229, 296
Pacino, Al, 421
Page, Anita, 292
Pagnol, Marcel, 349
Palmer, Lilli, 402
Parlo, Dita, 66, 67
Pascal, Gabriel, 179
Paterson, Pat, 152
Perret, Léonce, 255
Philippe, Gérard, 351
Pick, Lupu, 296

Pickford, Mary, 110, 151, 227, 250, 309, 393

Pilotto, Camillo, 70
Poirier, Leon, 295
Pens, Lily, 159
Popescu. Elvira, 222
Popescu, Mihai, 71
Porter, Edwin S., 227, 243
Powell, Dick, 148, 231, 233
Powell, Eleanor, 59, 158
Powell, William, 54, 57, 108, 145, 153, 160, 179, 382
Power, Tyrone, 53, 73, 74, 128, 217, 231, 233, 381, 382
Préjean, Albert, 24
Preminger, Otto, 395
Prévost, Marie, 393
Printemps, Yvonne, 131
Pudovkin, Vsevolod, 408, 409
Purviance, Edna, 320, 326
Putty, Lya de, 32, 253

Q

Quinn, Anthony, 360, 361, 362

R

Rabosch, Al., 290
Raft, George, 38, 39, 57, 240, 380
Raimu, 221, 223
Rainer, Luise, 55, 57, 60
Ralston, Esther, 40
Rambova, Natasa, 273
Rathbone, Basil, 124, 217
Ray, Cliarles, 295
Raymond, Gene, 371
Redgrave, Michael, 402
Reid, Wallace, 253
Renoir, Jean, 65, 131, 329, 349, 350, 364, 365
Renoir, Pierre, 68
Richard-Willm, Pierre, 65, 223
Rigaud, Georges, 45, 67
Riskin, Robert, 59
Ritz, frafii, 47, 233, 335
Roach, Hal, 228
Robeson, Paul, 69
Robinson, Edward G., 59, 64, 231, 233, 374
Robinson, Madeleine, 45
Robson, Flora, 124
Robson, May, 387
Rogers. Ginger, 36, 46, 57, 60, 61, 127, 158, 421
Romance, Viviane, 73, 74
Rooney, Mickey, 17, 74
Rosay, Françoise, 223
Rosselini. Roberto, 384, 414, 415, 416, 417, 419, 423
Rossi, Tino, 155, 161, 162, .163, 164, 223
Roussell, Henry, 255
Ruben, Walter J., 56
Rubens, Alma, 253
Raggles, Wesley, 54
Rühmann, Heinz, 69

Russell, Rosalind, 73
Ruth, Roy del, 59, 318
Ruttmann, Walter, 229

S

Saint-Clair, Malcolm, 296
Saint-Cyr, Renée, 65
San Juan, Olga, 90
Sandrich, Mark, 57
Schenck, Joseph M., 240, 241
Scot, Lizabeth, 90
Sellers, Peter, 6
Selznick, David O., 179, 301 Sennett. Mack. 227, 229, 279, 280, 231. 233, 294, 314, 315. 316, 317. 318
Shearer, Norma. 27, 48, 50, 215, 242, 292, 298
Sheridan, Ann, 56, 421
Shirley, Anne. 63, 158
Sidney, Sylvia, 77, 155, 157, 339. 378, 380, 381, 404
Signoret, 45
Simon, Michel, 130
Simon, Simone, 52, 105, 114, 122, 130
Simon, Stella, 229
Simonov, V., 70
Sinatra, Frank, 103
Siodmak, Robert, 64
Sjostrom, Victor, 69, 223, 229, 296
Skladanowsky, 227
Smith, Aubrey C., 124
Stanwyck, Barbara, 63, 75, 90, 95, 128, 240, 388
Sten, Anna, 105
Sterling, Ford, 314. 316
Sternberg, Joseph von, 106, 229, 296, 381
Stevens, George, 61
Stewart, James. 52, 387, 388
Stiller, Maurice, 228, 229, 296
Stills, Milton, 253
[illegible] 228, 270, 282, 366
296, ,
Swain, 318
Swanson, Gloria. 255 263, 270, 279. 231 282, 283. 293.
Talmadge, Norma, 244 245, 246, 249, 250
Tamiroff, Akim, 61
Tauber, Richard, 69
Taurog, Norman. 73
Taylor, Robert, 27, 50, 59, 62, 75, 107, 141, 149, 150, 155. 157
Tänase, Constantin, 192
Temple, Shirley. 222, 224
Terry, Alice, 268, 287,

Stack, Robert, 108
Stahl, John M., 58

Thalberg, Irving, 50
Thomas, Olive, 253
Tibbett, Lawrence, 52, 299
Tone, Franehot, 63, 75
Tourjanski, W,, 67
Tourneur, Maurice, 350
Tracy, Spencer, 58, 60, 63, 73, 215, 364, 380, 383, 388, 421
Treff, Alice, 28
Trenet, Charles, 161, 164, 165
Tufts, Sonny, 90
Turner. Florence, 245, 246, 2-17. 250, 251
Turpin, Ben, 113 283

Valentino, Rudolph, 28, 29, 86, ’■1 112, 155, 165, 16 233, 242, 253, 265, 266, 268, 269, 279, 27 272, 273, 275, 280, 286, 293. 382
Van Dyke, W.S., 292
Van Dyke II. W.S.. 63
Vanel, Charles, 66
Vasiliu-Birlic, Gr., 71
Veidt, Conrad. 27, 69
Veitok, V.. 70
Velez, Lupe, 41
Vidor, King, 63, 228. 296. 310
Vina. Vieler. 255

W

Wallis, Hal, 93
Walsh, George, 289
Wanger, Walter, 374
Warner, Jack, 238, 301
Welles, Orson, 328, 330
Wellman, William, 46, 56
West, Mae, 339, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367
White, Leo, 318
William, Warren, 61. 233, 240
Wood, Sam, 61
Wright, Teresa, 90
Wyat, Jane, 60
Wyler, William, 53, 379, 384, 386, 404, 406, 407, 420, 422

Y

Young, Robert, 54
Young. Loretta, 153, 421

Z

Zacconi, Ermette, 65
Zanuck, Darryl F., 231, 232, 233, 234. 236, 240, 241
Zavattini, Cesare', 178, 179

Zecca, 228
Zimmer, Bernard, 205
Zukor, Adolph, 269

CUPRINS

SECVENŢA GENERICULUI/5

Imagini de atmosferă din Bucureştiul anilor ’20—’40

Păcăleli de 1 aprilie şi altfel de păcăleli • Anii întunecaţi • Cum se putea vinde pe piaţa cinematografică pielea ursului din pădure • Răsfoind revista „Cinema" din 1932 • Ce au văzut spectatorii pe ecrane în stagiunea 1937—1938 • Evenimentele cinematografice ale anului 1939 • „Fie-vă milă

FORMULE PUBLICxTARE/86
„în curînd pe acest ecran !“ Spectatorul trebuie să..? moară de nerăbdare să vadă filmul • Declaraţiile vedetelor, o metodă infailibilă de a stîrni interesul publicului • Cînd mecanismul de lansare al „stelelor“ rămînea în pană : eşecuri de răsunet e Formula ideală : „confuzia“ dintre viaţa intimă şi cea cinematografică a vedetelor • Era indispensabilă publicitatea artiştilor de cinema ? ® Sinuciderea trucată a lui Valentino **• însingurarea Grefei Garbó, o „poză“ ?**

CÎND HOLLYWOODUL „TERORIZA“ PARISUL ŞI LONDRA.../115
Alarmă ia Paris : Cele mai mari vedete franceze răpite de Hollywood e Cum a „înghiţit“ cetatea filmului american cinematografia suedeză • „Să ajutăm producţia britanică de filme, aducîndu-ne înapoi starurile de la Hollywood“ o Hollywoodul alarmat : publicul american cere filme franceze ! ® Vedetele americane despre colegele lor de peste Ocean • Cînd cumplita noapte a războiului a pustiit studiourile şi a frînt aripile unor visuri frumoase

„CLIŞEELE“ ÎN CINEMA/132
Oare cinematograful îşi bate joc de noi, spectatorii ? • Cînd eroul cow-boy alerga în galop după un tren sau după nişte bandiţi • Cum se înviora subit boxerul zvîntat în bătaie la vederea iubitei sale • Ceea ce nu se poate vedea decit 435

ta cinema • Cînd estetica cereţi femeilor să nu se îndrăgostească decît de bărbaţi mai înal+i decîl ele • Luna stătea la dispoziţia îndrăgostiţilor cînd aceştia se refugiau pe terasă

DUBLURILE – ARTIŞTI FARA NUME/145
Stand-în, denumirea celor ce trăiesc în umbra unor vedete cu renume • Dublurile lui Joan Blondell, Leslie Howard, Gary Cooper, Olivia de Havilland, Cary Grant, Joan Bennett, Grace Moore. Marlene Dietrich, Greta Garbo, William Powell, Fredric March mişunau în spatele decorurilor, necunoscute şi neluate în seamă de nimeni

SÎNTEM NOI, CINEFILII, TRĂSNIŢI ?/155
Cînd povestea „fan"-ilor devenise o problemă de ordin psihiatric... • Roberl Taylor şi admiratoarea sa pasionată • Sylvia Sidney nu rezistă mulţimii • Marlene Dietrich atacată pentru... un nasture • Clarlc Gabie şi batista admiratoarei • Amprente digitale pe borul unei pălării •
200 autografe pe un ou de struţ. • 10 000 de cereri de pantofi... dansatori • Un copac luat .în semn de amintire • O carte poştală de trei metri şi jumătate pe doi metri şi zece centimetri • Q scrisoare-roman pe trei sute douăsprezece pagini • Despre cluburile „fan"-ilor din Franţa : Tino Rossi, Rudolph Valentino, Ramon Novarro etc.

FILMUL ŞI TINERETUL/169
Anchete sociale întreprinse în urmă cu trei decenii în Franţa • Părerile unor specialişti'

în psihologia infantilă. psihopatologia criminală, psihiatrie

POVEŞTILE NECUNOSCUTE ALE UNOR FILME CUNOSCUTE.../m

Povestea secretă a unui film celebru : *Hoţii de biciclete* • „Stop ! Nu se mai turnează !'" • Cînd *Atlantida* era să se împotmolească în... dunele deşertului, din lipsă de bani • Incidentele tragicomice ale lui *Vidocq* • *tlajda Troïka* a rămas în pană... în zăpadă • Cum a ajuns, din eroare, un regizor în spatele gratiilor «Un pericol pentru cinema : sărăcia de scenarii • Cele treizeci şi şase de situaţii dramatice • Un film nu şi joacă, nu se turnează : se fabrică

HAPPY-END CU ORICE PRET.../196

Cînd faimosul happy-end, sfîrşitul fericit, nu trebuia să lipsească nici unui film... • Disputa dintre scriitor şi cineast, văzută de André Maurois • Părerea lui Jacques Feyder exprimată acum o jumătate de secol • Abel Gance despre efortul de creaţie al romancierului şi cineastului

IN CULISE – DINCOLO DE ECRAN/213

Despre activitatea vestitelor laboratoare de make-up, în care se îndreptau linii curbe, se executau machiaje savante şi cure de întinerire infailibile • Profesorul de scrimă al Hollywoodului care regiza toate scenele cu dueluri din filme

ANCHETE ŞI EXPOZIŢII/221
Vedetele preferate ale publicului francez acum patru decenii : Danielle Darrieux, Annabella, Greta Garbo şi Fernandel, Jean Gabin, Raimu, pe primele trei locuri în clasamentul feminin şi, respectiv, masculin • O anchetă de acum treizeci de ani : Vă place cinematograful ? Dacă da, de ce? • Evoluţia cinematografului în 30 de programe a cite 2 ore, cuprinzînd 70 de filme şi o expoziţie Georges Méliés

PRODUCĂTORUL CARE „FABRICA“ STELE.../231
Producătorul Darryl F. Zanuck, omul care a „văzut“ cel dinţii starul de mîine în : Paul Muni, Edward G. Robinson, Bette Davis, Dick Powell, James Cagney, Joan Blondell, Sonja Henie, Tyrone Power

FILMUL FĂRĂ GRAI ŞI IDOLII SĂI/242
Amintiri din epoca eroică a cinematografului fără grai şi fără sunete, depănate de o pionieră care le-a trăit • Aspecte amuzante, aspecte nevinovate din perioada copilăriei Hollyvvoodului e Dar şi unele accente tragice : se murea repede în cinema... ® Pe ecranele Parisului, în 1925 s Despre idolii epocii : Pola Negri, Rudolph Valentino, Ivan Mosjoukine, Gloria Swanson, Ramón Novarro • Marcel Carné în căutarea filmelor
pierdute ® Norma Shearer despre primele „bîiguieii“ 438 ale cinematografului vorbitor

UN MIT, O LEGENDA, UN GENIU : CHAPLIN/303

Legenda lui Chariot • Scurtă fişă biografică a celui care, deşi cunoscuse toate bucuriile vieţii, nu era totuşi, în adîncul sufletului, un om pe deplin fericit • „Charlie are 50 de ani ! Dar Chariot n-are vîrstă !“ • Episoade din viaţa lui Chaplin, povestite de el însuşi • Cînd comicii erau „rudele sărace“ ale cinematografului • Marele Chaplin, socotit un „mort-viu“ • Un plan gigantic : un scenariu elaborat de cei mai mari scriitori ai lumii • Scandalul stîrnit de *Domnul Verdoux* şi replica lui Chaplin : „îmi vor pielea, dar nu o vor avea !“ • Omagiile adresate lui Chaplin de Winston Churchill, François Mauriac, Jean Cocteau, Ilya Ehrenburg

STARURI DE ODINIOARA/339

Figuri ilustre pe ecranele bucureştene în perioada dintre cele două războaie : Louis Jouvet, Danielle Darrieux, Mae West, Jeanette MacDonald, Claudette Colbert, Sylvia Sidney, Myrna Loy • Viaţa, personalitatea şi unele gînduri, în cîteva secvenţe

7 REGIZORI – 7 PERSONALITAŢI/384

Frank Capra, Ernst Lubitsch, Cecil Blount deMille, Fritz Lang, William Wyler, Eisenstein, Roberto Rosselini, şapte dintre cei mai mari regizor^' portretizaţi prin cîteva date şi opinii

SECVENŢA IINALA/118

INDICE DE NUME/423
de artişti, regizori şi producători

LECTOR : *GA BRIEI. A 10AN*
TEHNOREDACTOR : *ELENA* PZÎELM

APĂRUT 1979. BUN DE TZPAR 2SJSJ979.
TIRAJ 80,W) EX. BROŞATE.
COLI TIPAR 13,75. PLANŞE & PAGINI.

COMANDA NR. <30 267
COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCtNTE)T'
PIAŢA SCINTEII NR. I – BUCUREŞTI,
REPUBLICA SOCIALISTA ROMANIA

Colecția Clepsidra

LAZĂR CASSVAN

O lume de celuloid

EDITURA EMINESCU

Lei 11,50